ALEX ȘTEFĂNESCU

CUM SE FABRICĂ O EMOȚIE

IDEEA EUROPEANĂ


ALEX ȘTEFĂNESCU
CUM
SE FABRICĂ
O EMOȚIE
IDEEA
EUROPEANĂ
ALEX ȘTEFĂNESCU
CUM
SE FABRICĂ
O EMOȚIE
IDEEA
EUROPEANĂ
CUM SE FABRICĂ O EMOȚIE
I 101.347

O EMOȚIE

„Alex. Ștefănescu este singurul critic român contemporan care, metodic, conferă criticii caracteristicile unui «act de persuasiune». El face uz de o veritabilă strategie de seducere a cititorului: limbajul este dezabstractizat, fără a-și pierde însă competența și precizia conceptuală; expresia critică, mereu dezinvoltă și de multe ori memorabilă, are o anumită materialitate fragedă, fiind astfel ușor de receptat; plăcerea lecturii și a scrisului, aproape palpabilă, devine contaminantă și îmbie la reverii hedoniste; în sfârșit, discursul e împănat de comparații sugestive și cu atât mai șocante cu cât nu se produc în spațiul livrescului, ci al experienței comune, conținând și o infuzie de umor grațios care întreține comuniunea afectivă cu cititorul."

„În volumul «*Cum se fabrică o emoție*» autorul adoptă forma dialogală a discursului (între un eu inocent-iscoditor și unul doct, profesoral) dând dinamism și o concretețe plină de substanță problemelor convocate: stilul aluziv, natura artei, relația artist-public, talentul, valoarea, mecanismul psihologic al creației, succesul etc. Este vorba, de fapt, despre un mic „tratat" de educație estetică, alert, eficient și care, în mod expres, se adresează unui public concret."

Petru Poantă

După apariția monumentalei (la propriu) Istorii a literaturii române contemporane, 1941-2000, Alex Ștefănescu este omul zilei în critica literară românească. Admirat sau pizmuit de confrați, invitat și celebrat cu fast în orașele de provincie, intervievat de superbe ziariste, Alex Ștefănescu se află mereu în centrul atenției, prezența sa într-un loc este imposibil să treacă neobservată. Chiar și cei care își propun să îl ignore ajung până la urmă să își piardă cumpătul, încep să-l vâneze cu invectivele lor, sporindu-i, indirect, vizibilitatea, notorietatea și popularitatea. Alex Ștefănescu este, în lumea literaturii, genul de personaj care nu lasă pe nimeni indiferent. Unii îi sunt prieteni, alții dușmani de moarte (cei neincluși în Istorie și cei menționați în emisiunea sa TV rezervată cărților proaste, Tichia de mărgăritar). În fine, mai există o categorie, a celor care îl cultivă cu speranța secretă că i-ar putea intra în grații și că în felul acesta și-ar putea asigura un viitor luminos în literatura română.

Tudorel Urian

Editura IDEEA EUROPEANA

ISBN 978-606-594-041-3

9 786065 940413

www.ideeaeuropeana.ro
www.europressgroup.ro

IDEEA EUROPEANĂ

ALEX. ŞTEFĂNESCU

Cum se fabrică o emoţie

IDEEA EUROPEANĂ

ALEX. ȘTEFĂNESCU. Critic și istoric literar, prozator, dramaturg, publicist, realizator de emisiuni TV. Născut la 6 noiembrie 1947. Redactor-șef (în perioada 1990-2010) al revistei *România literară.* Autor a 17 cărți, dintre care a avut un mare ecou *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000,* apărută în 2005 (s-au scris despre ea 270 de articole pro și contra, a fost răsplătită cu Premiul Uniunii Scriitorilor și Premiul Academiei).

Emisiunea *Un metru cub de cultură* difuzată de Realitatea TV i-a adus Premiul APTR pentru talk-show-uri pe 2004, iar altă emisiune, realizată pentru TVR Cultural, *Istoria literaturii române contemporane povestită de Alex. Ștefănescu* – Premiul APTR pentru emisiuni culturale pe 2008.

În 2009 a publicat o carte despre două sute cincizeci de cărți proaste, *Cum te poți rata ca scriitor.* Tot în 2009 a început să realizeze și o emisiune TV pe această temă, *Tichia de mărgăritar.*

CĂRȚI: *Preludiu,* Ed. Cartea Românească, 1977 (critică literară); *Jurnal de critic,* Ed. Cartea Românească, 1980; *Tudor Arghezi interpretat de...,* Ed. Eminescu, 1981 (antologie); *Între da și nu,* Ed. Cartea Românească, 1982 (critică literară); *Dialog în bibliotecă,* Ed. Eminescu, 1984 (teorie literară); *Introducere în opera lui Nichita Stănescu,* Ed.Minerva, 1986; *Prim-plan (35 de profiluri de scriitori români contemporani),* Ed. Eminescu, 1987; *Gheața din calorifere și gheața din whisky (jurnal politic, 1990-1995),* Institutul European Iași, 1996 (Premiul Uniunii Scriitorilor); *Întâmplări,* Institutul European Iași, 2000 (proză); *Ceva care seamănă cu literatura,* Chișinău, Ed. Știința, 2003 (critică literară; Premiul Asociației Scriitorilor din București); *Melania și ceilalți,* comedie romantică în șapte părți, București, Ed. Publicațiilor pentru străinătate, 2004; *Jurnal secret,* ilustrații de Ion Barbu, București, Ed. Corint, 2005; *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000),* concepția grafică: Mihaela Șchiopu, fotografii de Ion Cucu, București, Ed. Mașina de scris, 2005. Premiul Special al Uniunii Scriitorilor pentru 2005; Premiul Academiei Române; *Jurnal secret. Noi dezvăluiri,* ilustrații de Florin Ștefănescu (Linu), București, Ed. Corint, 2007; *Cum te poți rata ca scriitor. Câteva metode sigure și 250 de cărți proaste,* București, Ed. Humanitas, 2009; *Jurnal secret. Dezvăluiri complete. 2003–2009* (ediție definitivă). Desene de Florin Ștefănescu. București, Ed. Corint, 2010 (ediția a II-a); *Bărbat adormit în fotoliu. Întâmplări.* Viniete de Florin Ștefănescu. București, Ed. Curtea Veche, 2010.

Notă asupra ediției

Prima formă a textului reprodus în paginile acestei cărți a apărut în 1984, în volumul *Dialog în bibliotecă* (București, Editura Eminescu). Intenția mea era să pun în circulație un fel de abecedar (dialogat) pentru cei care vor să învețe limba literaturii. Doina Uricariu, în calitate de redactor al editurii, m-a încurajat să-l scriu, iar apoi l-a susținut cu devotament în tratativele cu cenzura. Îi mulțumesc după mai bine de un sfert de secol, încă o dată.

Ediția de față, atent revizuită, apare din inițiativa Aurei Christi, care are darul atât de rar de a activa și a pune în valoare energiile scriitorilor, cu o generozitate rar întâlnită în lumea noastră literară. Îi rămân profund îndatorat.

Volumul *Cum se fabrică o emoție* se adresează celor care vor să înțeleagă limba literaturii, nu inițiaților. Inițiați sunt oricum foarte puțini, din ce în ce mai puțini. Limba literaturii tinde să devină o limbă moartă, ca greaca veche sau latina. În prezent, nu numai că nu se mai citește literatură, dar aproape nimeni nu mai înțelege literatura. Mulți dintre cei care totuși deschid câte o carte de beletristică o citesc greșit, inadecvat, așteptând de la ea altceva decât le oferă și crezând, din cauza aceasta, că nu le oferă

nimic. Ei sunt dezamăgiţi, de cele mai multe ori, de „imprecizia" informaţiilor sau de „inutilitatea" lor, de unde rezultă că citesc un text literar ca pe un text ştiinţific sau, şi mai frecvent, ca pe un articol de ziar. Dar literatura nu furnizează informaţii, ci emoţii. Este un adevăr elementar, uitat de aproape toată lumea.

Nimeni, nici autorii de manuale şcolare, nu explică eventualilor cititori de azi cum anume să se apropie de un text literar sau din ce unghi să-l privească. Toate studiile sunt pentru iniţiaţi. Toate sar peste etapa iniţierii. Se fac consideraţii savante despre universul unei opere literare, despre sistemul ei de simboluri, despre apartenenţa la un curent literar sau la altul, dar nu se explică deloc cum anume funcţionează mecanismul de producere a emoţiei estetice.

Textul meu este conceput sub forma unui dialog între cineva care ştie mai multe despre literatură (replicile scrise cu *drepte)* şi cineva care abia îşi formează o conştiinţă literară (replicile scrise cu *italice).* „Elevul" nu ezită să-l contrazică pe „profesor", atunci când crede de cuviinţă, iar „profesorul" nu refuză să ia în discuţie întrebările provocatoare şi obiecţiile.

Nu-mi fac iluzia că această convorbire imaginară poate schimba spectaculos în bine situaţia (proastă) în care se află literatura în prezent. Dar sunt convins că de asemenea texte este nevoie pentru ca literatura să ajungă, treptat, să aibă din nou cititori. Deviza mea în critica literară a fost şi a rămas „Hai să ne bucurăm împreună de frumuseţea literaturii!"

La o întâlnire cu publicul, cineva m-a întrebat: „Cine mai are nevoie azi de literatură?" Răspunsul meu a fost: „Toţi oamenii au nevoie, dau nu ştiu asta. Se urâţesc tot mai mult, unii devin de-a dreptul groteşti, fără să înţeleagă din ce cauză, aşa cum bolnavii de scorbut de pe vremuri nu ştiau că le lipseşte vitamina C."

Literatura îi face pe oameni mai frumoşi, chiar şi fizic. Uitându-mă la un necunoscut de pe stradă, pot spune cu precizie dacă citeşte literatură sau nu. Nu pretind că îi face mai buni, dar îi face sigur mai frumoşi. Este un detaliu care va conta, sper, pentru multă lume, azi, când produsele cosmetice costă atât de mult.

ALEX. ŞTEFĂNESCU

I

– *Am fost aseară într-o vizită şi l-am cunoscut pe A. Toată lumea îmi vorbise despre el ca despre un om cu umor. Ei bine, m-a dezamăgit. N-are umor. De câte ori spune o anecdotă, simte nevoia s-o explice.*

– Şi ce vezi rău în asta?

– *Chiar nu-ţi dai seama? Explicând o glumă, o stricăm. Îi distrugem farmecul.*

– Sau i-l accentuăm...

– *În nici un caz. Poţi verifica şi singur: fă o ironie într-un grup de prieteni, explic-o şi observă dacă se găseşte cineva care să te aprobe.*

– Ştiu că reacţia curentă este una de dezaprobare. Dar aceasta numai din cauză că oamenii, aproape toţi, suferă de vanitate. Dacă n-ar fi vanitoşi, n-ar reacţiona aşa.

– *Nu văd legătura.*

– Ar trebui să nu-ţi explic, ca să nu distrug farmecul a ceea ce ţi-am spus... Dar nu e în stilul meu... De fapt, ce anume ne place când cineva ne vorbeşte cu subînţelesuri? Ne flatează, fără îndoială, încrederea pe care ne-o arată vorbitorul. Faptul că se rezumă să schiţeze o idee, să o sugereze constituie cea mai bună dovadă că ne consideră destul de

inteligenţi ca să completăm singuri mesajul. Ne simţim astfel admişi – ca parteneri cu drepturi egale – într-o complicitate electivă, într-un fel de confrerie a înţelegătorilor (eterna nostalgie a elitei). Dacă, dimpotrivă, se grăbeşte să explice sensul ascuns, avem sentimentul unei frustrări sau chiar ne simţim ofensaţi: de ce ni s-a retras încrederea?

– Nu ţi se pare că ai mers prea departe cu demonstraţia (din politeţe nu spun „cu sofismele")? Dacă ar fi aşa cum spui, ar însemna că o mare parte din literatură – literatura aluzivă – îşi datorează succesul doar dorinţei noastre secrete de a fi consideraţi inteligenţi.

– Aşa şi este. Iar sensibilitatea publicului faţă de acest gen de literatură creşte în momentul în care scriitorul se mai şi referă la teme de mare interes: *sexualitatea* şi *puterea*. În secolul nouăsprezece obsesiile principale erau *dragostea* şi *averea*. Ele s-au metamorfozat între timp, s-au radicalizat, dar în esenţa lor au rămas aceleaşi. Le regăsim în operele scriitorilor de pe întreaga planetă.

– Iată o dovadă că sunt viabile. De ce le-am desconsidera? De ce am crede că forţa lor de a capta atenţia a milioane de oameni trebuie privită cu suspiciune?

– Fără îndoială că sunt teme de maximă importanţă, atâta timp cât rezumă existenţa însăşi şi găsesc rezonanţă în atâtea conştiinţe. Dar aceasta nu justifică exploatarea lor cu mijloace ieftine, neliterare. Un şahist are dreptul să recurgă la orice metodă pentru a câştiga o partidă, însă numai în limitele regulilor jocului. El nu are, de exemplu, dreptul să-i distragă adversarului atenţia cu petarde şi artificii. În mod similar, scriitorul poate recurge la procedee oricât de inventive în scopul de-a obţine succes de public, dar aceasta numai cu condiţia ca procedeele acelea

să rămână literare. El încalcă, de pildă, convenția dacă pune bancnote între paginile cărților sale pentru a le face mai atractive.

– *Stilul aluziv este un procedeu la fel de neliterar ca punerea de bancnote între paginile cărților?*

– Da. Pentru că se adresează nu sensibilității estetice a cititorilor, ci vanității lor, în plus, când aluziile se referă la sexualitate sau la putere, intervine și plăcerea de a desființa – fie și temporar, în spațiul lecturii – o interdicție. Este o plăcere analizată pe larg de Freud. Ea se asociază foarte bine cu vanitatea, deoarece cititorii se simt invitați la un fel de îndeletnicire conspirativă. Dacă ar veni cineva și le-ar propune, prin semne misterioase, să meargă împreună la un club de noapte, cu pocker și striptease, sentimentul ar fi de aceeași natură.

– *Și ce propui? Să renunțăm la stilul aluziv, căruia i se datorează atâtea capodopere, de la povestirile lui Boccaccio și până la* Moș Nichifor Coțcariul *de Ion Creangă, de la* Roșu și negru *de Stendhal și până la romanele „obsedantului deceniu" din literatura română contemporană?*

– Autorii menționați de tine nu mizează totul pe stilul aluziv. Dacă ar fi așa... textele lor nu ar avea valoare. Excepție face, poate, *Moș Nichifor Coțcariul*, unde s-a identificat, într-adevăr, o artă a echivocului. Însă Ion Creangă transformă totul într-un joc verbal, într-o spectaculoasă jonglerie cu sensurile cuvintelor, care prin ea însăși ne încântă. Cât privește romanele „obsedantului deceniu", ca și alte romane, parabolice sau cu cheie, din literatura noastră de dinainte de 1989, trebuie să ne împăcăm cu gândul că multe dintre ele nu mai rezistă.

– *Susțin, totuși, că stilul aluziv este compatibil și cu literatura bună. Mă gândesc, de pildă, la poezia simbolistă.*

– Da, numai că în acest caz stilul aluziv are cu totul altă funcţie. Scriitorul îl foloseşte nu pentru a-l flata pe cititor, ci pentru a da reprezentării un caracter difuz. Contururile ferme sunt simpliste. Când totul rămâne însă în regimul virtualităţii, când în mintea cititorului se configurează mai multe posibilităţi de completare a tabloului doar schiţat, dar nici una nu se impune definitiv, forţa expresivă a poeziei se amplifică. Cu alte cuvinte, dacă faci aluzie la ceva precis, care poate fi numit, te situezi în afara literaturii (ca şi cum ai folosi o limbă străină şi îl măguleşti pe cititor dându-i posibilitatea să demonstreze că o cunoaşte şi el). Dar dacă faci aluzie la ceva imprecis, la ceva care nu poate fi decât aproximat, procedeul capătă îndreptăţire din punct de vedere artistic.

* * *

– *Vorbeşti cu prea multă siguranţă despre ceea ce este îndreptăţit şi ceea ce nu este îndreptăţit din punct de vedere artistic. Parcă te-ai afla în posesia unui instrument teoretic infailibil...*

– Nu există un asemenea instrument. Dar o idee, fie şi vagă, despre natura artei oricum avem.

– *Nu cred. Uite, sunt dispus să-ţi ofer un premiu dacă găseşti o asemănare între mersul unei balerine în vârful picioarelor şi un poem despre urletul lupilor.*

– De ce ţii neapărat să existe o asemănare?

– *Pentru că şi într-un caz, şi în celălalt vorbim despre „artă". Raţional, nu vedem o similitudine între ele şi totuşi, intuitiv, le identificăm ca aparţinând aceleiaşi categorii.*

– Intuitiv înseamnă de multe ori pe baza unui raţionament subînţeles sau uitat.

– Şi crezi că am putea scoate la lumină acest raţionament? Poate că încă n-ai realizat dificultatea problemei. Să-ţi mai dau şi alte exemple. Numim „artă" şi succesiunea de poliedre romboidale din Coloana infinitului *a lui Constantin Brâncuşi, şi dialogul absurd din* Căldură mare *de I.L. Caragiale, şi apariţia unui ceas fără limbi în filmul* Fragii sălbatici *al lui Ingmar Bergman. Ce anume uneşte aceste manifestări incongruente?*

– Au un sens comun: sunt acte de imitare a realităţii.

– Ne întoarcem, deci, la Aristotel.

– Nu ne întoarcem. Teoria sa nu se află undeva, în urmă, ci ne însoţeşte pentru că are o valabilitate mereu demonstrabilă. De altfel, îl cităm pe filosoful grec mai mult din politeţe. Şi fără să-i cunoaştem opera am putea oricând descoperi şi redescoperi că arta este în esenţă imitaţie.

– Un fel de fotografie...

– Ştii bine că nu la asta mă gândesc. Este vorba de o imitaţie *inventivă.*

– Inventivă sau neinventivă, o imitaţie tot imitaţie rămâne. Adică inferioară originalului şi... inutilă.

– Inutilă?

– Bineînţeles. Pe lângă un măr adevărat, roşu, cu stropi de rouă pe el, ce rost mai are un măr desenat? Sigur că eu recunosc utilitatea fundamentală a artei, dar îţi pun această întrebare pentru a evidenţia insuficienţa teoriei tale. În caz că arta este imitaţie trebuie să admitem, inevitabil, că este inutilă. Repet, deci, întrebarea: Ce rost mai are un măr desenat? Sau, mai bine, tu însuţi ce măr ai alege?

– Foarte simplu. Le-aş alege pe amândouă. Pe primul ca să-l mănânc şi pe al doilea ca să-l

privesc. Nu se concurează între ele. Sau nu se concurează în acelaşi plan. Fiecare satisface o necesitate specifică. Poţi să fii sătul de mere reale şi flămând de mere desenate. Şi invers.

– Nu înţeleg ce plăcere poate să-ţi procure contemplarea unei imitaţii. Ar fi deajuns să-ţi muţi privirea asupra modelului, ca să obţii satisfacţii mai mari.

– Poate, dar *altfel* de satisfacţii. Contemplând imitaţia contempli nu obiectul pe care îl reprezintă, ci chiar imitaţia.

– Şi merită?

– Merită, pentru că ai de admirat ingeniozitatea cu care a fost realizată. Ecoul în conştiinţă este cu totul altul. Revenind la exemplul cu mărul, trebuie să admiţi că, studiind mărul real, te gândeşti cât de mare şi curat este, ce carnaţie pură are deşi şi-a extras materia constitutivă din pământul „murdar”, cum asigură puterea germinativă a seminţelor dinăuntru, ce substanţe nutritive conţine etc., în timp ce, cercetând mărul desenat, ai în vedere cu totul alte aspecte şi anume iscusinţa cu care pictorul a amestecat culorile ca să obţină nuanţa cea mai potrivită, abilitatea de a fi creat, printr-o mică pată albă, senzaţia de luciu, dexteritatea cu care a trasat conturul curb, fără să utilizeze compasul, priceperea de a produce, cu un desen exclusiv plan, impresia de volum.

– Te asigur că, în faţa tabloului, cei mai mulţi dintre oameni nu ar face consideraţii tehniciste de acest gen. S-ar gândi, pur şi simplu, la asemănarea cu un măr adevărat.

– Vezi, singur ai spus, la *asemănare* şi nu la mărul adevărat. Ar fi un prim pas spre o receptare estetică. Cu timpul, fii sigur, adunând experienţă, încercând să-şi explice de ce le place ceea ce le place etc., oamenii respectivi ar ajunge tot la „consideraţii tehniciste”.

– Şi cum anume ar trebui să privească cineva un tablou pentru ca să nu îl trateze *ca artă?*

– Să-l confunde cu realitatea şi drept urmare să îl socotească o realitate... mai palidă. Să-l considere inferior. Să prefere modelul.

– Există situaţii care te contrazic. Aceşti oameni, care nu înţeleg arta ca artă, care o compară mereu cu modelul şi o găsesc mai prejos, ştiu totuşi s-o preţuiască atunci când le înfăţişează realităţi greu accesibile. Ei păstrează în casă cu grijă, ca pe nişte trofee, litografii reprezentând vulcani în plină erupţie, benzi de magnetofon cu triluri ale unor păsări din pădurile tropicale, cronici referitoare la diferite evenimente istorice. Sunt colecţionari pasionaţi care vorbesc cu respect despre meritele artiştilor preocupaţi să fixeze momente trecătoare sau să aducă de departe imagini ale unor fenomene mai puţin cunoscute.

– Exemplele tale nu mă contrazic, mă confirmă. Aceşti colecţionari nu preţuiesc arta pentru valoarea ei specifică, deci nu o preţuiesc. Nu se poate spune că mă pricep la sculptură dacă susţin că păstrez ca pe ochii din cap o statuetă de bronz pentru că-mi serveşte la spartul nucilor. În mod similar, nu se poate spune că mă pricep la artă dacă o consider un simplu mijloc de înregistrare sau comunicare a unor informaţii.

– Şi totuşi, atât de mulţi oameni văd un film sau citesc un roman ca să afle ceva...

– Mulţi, puţini, nu contează. Aici nu au valabilitate argumentele de ordin statistic.

– Deci, după opinia ta, există un singur mod de a înţelege arta. Celelalte sunt interzise. Nu s-ar putea spune că ai vederi prea largi...

– În felul acesta l-ai putea acuza şi pe un arbitru de şah că nu are vederi prea largi întrucât nu-i lasă

pe jucători să mute calul şi altfel decât în formă de L. Când facem împreună nişte reguli, când stabilim o convenţie, este absurd să mai vorbim apoi de „largheţe". În fond, nimeni nu te opreşte în sens fizic să cauţi într-un film informaţii de interes turistic sau, jucând şah, să muţi calul în diagonală, dintr-un colţ în altul al tablei. În ceea ce mă priveşte, simt chiar o anumită simpatie pentru experimente de acest fel. Dar ele se desfăşoară *în afara* cadrului dat. A unui cadru pe care tot noi, cândva, l-am instituit prin consens.

– *Nu-mi amintesc să fi ajuns împreună la vreo convenţie în legătură cu arta.*

– Nu-ţi aminteşti pentru că faptele s-au petrecut cu multe mii de ani în urmă, iar la discuţii n-am participat chiar noi, ci predecesorii noştri. De fapt, îţi dai seama, „discuţii" este prea mult (sau prea puţin) spus. Am putea vorbi, mai curând, de o reglementare tacită, din mers, deci de echivalentul unor discuţii.

– *Stai! Te contrazici flagrant. Cu puţin timp înainte spuneai că în acest domeniu nu au valabilitate argumentele de ordin statistic şi iată că acum invoci ca pe un argument suprem consensul. Să zicem că s-a instituit într-adevăr, cândva, o convenţie privind receptarea creaţiei artistice. Ei bine, în momentul de faţă, tot noi, prin consens, desfiinţăm această convenţie.*

– Unde vezi consensul?

– *În faptul că suntem majoritatea.*

– Te pricepi la fotbal?

– *Oarecum.*

– Aminteşte-ţi că majoritatea jucătorilor încalcă regulile fotbalului şi totuşi le... respectă, le admit, păstrează un consens asupra lor. Este un consens ideal.

– *De data aceasta, în fine, îţi dau dreptate. Mai ales că mă şantajezi sentimental invocând fotbalul...*

– Am şi alte exemple.

– Renunţ. Prefer să-mi explici, în ce constă mult clamata de către tine convenţie a artei.

– Am spus că este vorba, în esenţă, de imitaţie. Să zicem că eu sunt artistul şi tu publicul...

– Frumoasă distribuţie! Cine-mparte parte-şi face.

– Dacă vrei, inversăm rolurile.

– Nu, mulţumesc.

– Deci eu mă înfiinţez în faţa ta şi, înainte de a-mi începe *show*-ul (imitarea realităţii), îţi fac cunoscute mijloacele de care dispun şi te asigur că nu voi recurge la nici o altă recuzită. Procedez ca un scamator care flutură în văzul tuturor eşarfa neagră pentru a demonstra că nu este decât o eşarfă şi că „miracolele" care vor urma se explică exclusiv prin iscusinţa lui. Dacă sunt scriitor, îţi „prezint" cele o sută de mii de cuvinte din limba în care mă exprim. Dacă sunt balerin te fac să înţelegi că nu voi uza decât de propriul meu corp. Dacă sunt pictor, îmi etalez pensula, culorile, pânza. Şi aşa mai departe. În general, cu cât mijloacele sunt mai sumare şi mai precis delimitate cu atât creşte impresia de *performanţă*. Ştii, poate, că Niccolo Paganini interpreta uneori concerte întregi pe o singură coardă a viorii, tocmai pentru a uimi lumea cu ce poate obţine el dintr-un instrument redus drastic. În fiecare domeniu artistic apar asemenea limitări deliberate şi demonstrative. Poetul îşi asumă restricţiile severe ale prozodiei sonetului şi dovedeşte că şi într-un cadru atât de rigid se manifestă nuanţat, imprevizibil. Sculptorul se limitează la lumea formelor, fără să recurgă, de exemplu, la culori. Arhitectul îşi impune să ţină seama de funcţia clădirii pe care o proiectează. Bineînţeles că lucrurile nu sunt chiar aşa de simple cum le enunţ eu acum. Vine, de pildă, vremea când sonetul nu mai

este resimţit ca o restricţie voluntar acceptată, ci, dimpotrivă, ca un tipar favorizant pentru că de-a lungul timpului a acumulat prestigiu literar şi simpla lui utilizare declanşează în cititor o emoţie estetică; drept urmare, *renunţarea* la forma sonetului echivalează la un moment dat cu o mărire de bună voie a dificultăţii creaţiei.

– Vorbeşti despre această austeritate programatică, despre un fel de atitudine de fachir a artistului, dar uiţi că mulţi creatori, şi încă dintre cei mai mari, s-au remarcat, dimpotrivă, tocmai prin bogăţia mijloacelor şi adeseori prin capacitatea de a extinde, mai mult decât au visat vreodată predecesorii lor, aria din care şi-au recoltat elementele necesare exprimării. Paul Valéry sau Mihai Eminescu au folosit, într-adevăr, relativ puţine cuvinte, stârnind admiraţia prin arta cu care le-au aşezat în noi şi noi contexte pentru a revela nuanţe semantice nebănuite, dar François Rabelais sau Tudor Arghezi au adunat, cu aspiratorul uriaş al vervei lor, tot ce-au găsit pitoresc în limbă, inclusiv la periferia ei. Să-ţi mai amintesc de James Joyce, de Pablo Picasso, de Karlheinz Stockhausen...

– Am precizat de la început că *în general* se etalează mijloace cât mai sumare pentru a produce impresia de rezolvare spectaculoasă, de virtuozitate. Însă uneori, într-adevăr, artiştii ni se prezintă, ca nişte nababi, cu o nemaivăzută bogăţie de mijloace. Aceste cazuri nu contravin, totuşi, regulii. Folosindu-se de un asemenea arsenal ultrasofisticat, autorii respectivi vor să sugereze tot ideea de dificultate şi, în consecinţă, să creeze tot senzaţia de performanţă. Scamatorul ne uimeşte şi cu simplitatea eşarfei de mătase, din care scoate iepuri sau porumbei, dar ne uimeşte şi cu numărul mare de cărţi de joc pe care le menţine în

aer în acelaşi timp, de parcă şi-ar înzeci mâinile ori şi-ar însuti degetele. Violonistul care foloseşte o singură coardă de la vioară sau omul-orchestră care cântă la toate instrumentele dintr-odată *enunţă* şi unul, şi altul nişte dificultăţi pe care apoi le depăşesc într-un mod aproape de neînţeles pentru noi, ca şi cum ar fi înzestraţi cu puteri supranaturale. Ceea ce contează cu adevărat este, deci, nu neapărat sărăcia mijloacelor, ci asumarea până la capăt a dificultății respective. Dacă mi-am propus să imit cu ajutorul unei frunze trilul privighetoarei, nu am dreptul să trişez şi să mă folosesc pe ascuns de alte instrumente sau, cine ştie, să ţin în buzunar o privighetoare adevărată.

Mă aflu, cum spuneam, în fața ta şi îți fac cunoscute într-un fel sau altul – explicit sau implicit, la început sau pe parcurs – mijloacele de care dispun şi dificultățile pe care mi le asum. Apoi („apoi" nu neapărat în sens temporal, ci, categorial) începe actul propriu-zis al imitației. Scopul meu este să te determin să recunoşti realitatea imitată şi pentru aceasta, de obicei, nu o reproduc în detaliu, ci recurg la câteva elemente evocatoare. O reproducere fidelă, de altfel, nici nu este posibilă deoarece ar presupune, pur şi simplu, o reînfiinţare a obiectului respectiv, o creație demiurgică. Şi, după cum ştii, nici Dumnezeu, cu tot supranumele său pompos de „atotputernicul", nu poate face două lucruri identice. În univers, se presupune, nu există două realităţi exact la fel.

– ...

– Nu aştepta de la mine argumente în acest sens, legate de infinit, de probabilitate şi aşa mai departe. Întreabă-i mai bine pe fizicieni sau pe filosofi. Obiectul în cauză, deci, oricum nu poate fi reconstituit cu deplină fidelitate. Şi nici nu-mi propun asta. Mobilul meu nu este să multiplic pâinea sau peştele ca să-ţi ofer ceva de mâncare. Eu urmăresc doar să-ţi creez

pentru o clipă iluzia unei realităţi, tu să o recunoşti şi apoi să nu rămâi cu gândul la ea, ci să admiri „arta" cu care ţi-am evocat-o. Dacă sunt, de exemplu, actor şi vreau să-l imit pe un copil, n-am să descresc cu adevărat şi n-am să-mi netezesc o parte din circumvoluţiuni, ci am să merg sărind când pe un picior, când pe altul, am să mă mânjesc la gură cu marmeladă, am să pronunţ cuvintele trunchiat şi nazal, adică am să-ţi înfăţişez acele câteva aspecte suficiente pentru a aduce în mintea ta imaginea copilului. Iar tu, la rândul tău, n-ai să-mi pretinzi să te fac să crezi că ai în faţă chiar un copil, ci, ştiind că totul este o convenţie, un joc, ai să te declari mulţumit în momentul în care vei constata că a reuşit *evocarea.* Raţionamentul tău ar trebui să fie următorul: îmi dau seama că am în faţă doar o iluzie, dar mă comport ca şi cum aş avea în faţă o realitate, pentru a omagia în felul acesta iscusinţa artistului. Chiar şi oamenii lipsiţi de educaţie estetică înţeleg această regulă. Spectatorul – fie şi complet neinstruit – dintr-un cinematograf nu se repede să aprindă lumina şi nu strigă în gura mare că totul este o mistificare; stă cuminte în scaunul lui şi priveşte atent ecranul *ca şi cum* ar asista la scene de viaţă reale.

Tu nu eşti, bineînţeles, lipsit de educaţie estetică...

– *Mulţumesc.*

– ...şi de aceea contemplând actul imitării nu te limitezi să recunoşti realitatea imitată şi să-ţi exprimi satisfacţia în legătură cu gradul de asemănare. Tu mergi mai departe şi analizezi soluţia găsită de mine pentru a da impresia de realitate. Dacă, de pildă, sunt pictor şi am reprezentat în tabloul meu un copac, tu observi cât de ingenios am fost sugerând frunzişul din numai câteva linii şi nu desenând mii de frunze.

– *Un pictor hiperrealist ar desena mii de frunze.*

– Soluția lui are tot o îndreptățire estetică, pe o anumită treaptă a evoluției gustului. Voi reveni cândva cu explicații. Deocamdată repet că plăcerea consumatorului de artă constă în a admira ingeniozitatea cu care artistul creează impresia de realitate (selectând anumite elemente evocatoare, folosind inventiv mijloacele de exprimare stabilite de la început etc.)

– De ce să fie vorba numaidecât de plăcere? Poate că privitorul ia, pur și simplu, cunoștință...

– Realitatea dezminte această ipoteză sceptică. Oare nu vezi cu câtă fervoare este consumată arta, ca o miere a vieții?

– Bineînțeles că văd. Dar eu nu vreau o demonstrație prin inducție, vreau una deductivă. Am pus o întrebare pur teoretică.

– Teoretic plăcerea constă în a vedea că un semen de-al tău, o ființă omenească a depășit anumite limite. Orice creație artistică reușită îți confirmă superioritatea oamenilor asupra lumii înconjurătoare, constituie un triumf al speciei. Din acest punct de vedere se poate spune că o operă de artă de valoare, indiferent de ceea ce reprezintă, are un sens fundamental optimist, în timp ce o operă de artă eșuată, indiferent de ceea ce reprezintă, este întristătoare. Când citesc poemele lui Mihai Eminescu despre dorința de moarte, scrise cu atâta farmec, simt o mare dorință de a trăi pentru că mi se transmite o frenezie a creației și implicit o încredere în posibilitățile nelimitate ale omului. În schimb, versificările bărbătești și pline de vitalitate ale lui Cezar Bolliac, cu stângăciile lor flagrante, mă descurajează, mă fac să mă gândesc la precaritatea existenței. Vrei să-ți dau exemple și din literatura română contemporană?

– Nu, Doamne ferește! Altceva mă interesează. În versiunea ta este eludată calitatea de act de cunoaștere a artei...

– Eludată? De ce? Pentru că evit retorica proslăvirii artei, la care se recurge de atâtea ori în articole care nu conţin decât o ceremonie goală a preţuirii actului de creaţie? Nu trebuie să ne îmbătăm cu iluzia că prin artă descifrăm misterul universului, că ne salvăm, că obţinem o cunoaştere luciferică şi aşa mai departe. Acestea sunt propuneri de mituri făcute, desigur, tot de artişti, dar luate în serios de esteticieni, care, în loc să rămână în regimul lui *ca şi cum*, şi-au notat expresiile respective în carnete, cu conştiinciozitatea unor naturalişti, şi le-au integrat apoi în doctrine solide. Componenta cognitivă a artei este mai limitată decât se afirmă, dar aceasta trebuie să ne bucure deoarece înseamnă că nu este fantomatică. Actul de cunoaştere se realizează în momentul în care artistul analizează realitatea şi încearcă să identifice elementele evocatoare, ca şi în momentul în care reflectează asupra vieţii sufleteşti a celor ce compun publicul său şi se străduieşte să înţeleagă cum anume funcţionează această viaţă sufletească ca să-şi dea seama cum o poate influenţa. Când a avut de executat statuia unui cal, Leonardo da Vinci nu a studiat numai anatomia animalului, pentru a descifra principalii muşchi, modul de dispunere a oaselor sau harta venelor, ci s-a gândit, în mod sigur, şi la viitorii privitori ai statuii, întrebându-se prin ce poziţie a calului le poate sugera *lor* impresia de măreţie, care este, în conformitate cu experienţa *lor*, cea mai expresivă imagine a dinamismului, cât de mare să fie statuia ca să poată fi cuprinsă din perspectiva *lor* etc.

– Înseamnă că artistul este un psiholog.

– Într-o oarecare măsură, este.

– Nu prea mi-i închipui pe artişti studiind manuale de psihologie.

– Nici nu studiază, deşi... În sfârşit, cunoaşterea sufletului omenesc ei o realizează de obicei pe cont

propriu, fie datorită unei capacități intuitive înnăscute, fie prin experiment direct, adică observând un timp îndelungat efectul creației lor asupra publicului și învățând atât din succese, cât și din eșecuri. Treptat își reglează tirul.

– Îi ajută și criticii.

– Criticii (cei care sunt chiar critici) constituie un public ideal, deoarece nu reacționează doar prin acceptări și refuzuri, ci mai și explică de ce anume le place ori nu le place ceva.

– Vasăzică, artiștii știu multe despre sufletul omenesc. Sună ca într-o romanță...

– Nu despre sufletul omenesc în general, ci despre starea de spirit, experiența culturală, moravurile, aspirațiile, așteptările contemporanilor lor. Având totdeauna în minte un „celălalt", artistul trebuie să știe exact pe ce butoane ale sensibilității lui trebuie să apese ca să obțină un anumit efect. Uneori se bazează pe intuiție, alteori pe ce a învățat din practică. Și mai are un mijloc de a afla cum pot fi declanșate și controlate în conștiința interlocutorului diferite procese: autoexaminarea. În fond, și el este un om al timpului său, un posibil component al publicului, astfel încât, studiindu-și propriile reacții în fața operei de artă, poate prevedea cum vor reacționa ceilalți. Fiind vorba chiar de opera lui, experimentul se dovedește dificil, pentru că nu-i vine ușor să-și închipuie cum vede opera respectivă cineva care nu cunoaște nimic despre procesul de elaborare. Trebuie să facă un mare efort de detașare, să uite pentru moment ce a investit în creația artistică (să-și ignore, deci, intențiile) și să adopte neutralitatea afectivă a cuiva care vede pentru prima dată lucrarea.

– În actul de cunoaștere este angajat doar artistul?

– Și artistul, și consumatorul de artă. Acesta din urmă, contemplând imitația, reconstituie operația

de selecţie pe care a făcut-o creatorul atunci când din infinitatea de elemente ale unei realităţi a reţinut cu discernământ doar elementele evocatoare şi în felul acesta aprofundează realitatea respectivă, îi înţelege modul de funcţionare şi de afirmare. În acelaşi timp, observând ce tehnică aplică artistul pentru a-i manipula viaţa sufletească, află mai multe despre sine.

– I se manipulează viaţa sufletească?!

– Am convenit o dată că în acest domeniu totul se petrece sub zodia lui *ca şi cum*. Cel care receptează arta se preface că se lasă manipulat de cel care o emite. Asistând, de exemplu, la o tragedie, plânge cu lacrimi imaginare, aşa cum imaginare sunt şi întâmplările de pe scenă. De-a lungul istoriei forţa de persuasiune a artei a fost folosită şi pentru a-i manipula pe oameni cu adevărat. Dar ce mijloc n-a fost folosit? Vom reveni asupra acestui subiect. Deocamdată să subliniem că autentica relaţie dintre artist şi public este de esenţă ludică, presupune un contract liber acceptat şi spirit democratic.

...Spuneam, deci, că un consumator de artă, observând ce tehnică aplică artistul pentru a-l emoţiona, află mai multe despre sine. Înţelege cum anume percepe el realitatea. Dacă, de pildă, pentru a-i sugera ideea de feminitate, un poet îi descrie diferite dantele, şi dacă aceste dantele chiar îi evocă o prezenţă feminină, va avea prilejul să-şi dea seama că în mintea sa femeia se asociază cu materiile imaculate, vaporoase, delicate; va continua, poate, să se întrebe dacă această reprezentare a preluat-o de la alţii sau dacă s-a constituit în urma unei experienţe personale; va încerca să afle ce alte elemente îi sugerează lui ideea de feminitate. Se realizează astfel un proces de conştientizare. De fapt valoarea cognitivă a artei constă, mai mult chiar decât în adevărurile concrete pe care le află un om despre

realitatea înconjurătoare și despre sine, în această intensificare a lucidității. Arta activează permanent conștiința, întreține claritatea gândirii.

– *Asemenea teorii sunt bune pentru orele de dirigenție. În realitate, arta nu stimulează deloc luciditatea, ci, dimpotrivă, reveria. Are chiar o componentă orgiastică. Thomas Mann a vorbit de un fel de „amnezie ideologică" pe care o provoacă muzica. Nu i-ai văzut niciodată pe spectatorii de film ieșind din întunericul sălii de cinematograf afară, în plin soare? Nu le-ai remarcat expresia somnambulică? Și nu ții minte cum reacționezi tu însuți când asculți o poezie? Ești transportat, uneori chiar închizi ochii, ca sub efectul hipnozei...*

– Acestea sunt manifestări exterioare. Despre matematică nu poți spune că are o componentă orgiastică și totuși matematicianul, când se lasă absorbit de un calcul, capătă o mină absentă, pare dus în altă lume. N-am să neg că receptarea creației artistice presupune o anumită *bucurie*, dar de ce să o suspectăm? Crezi că luciditatea se realizează doar într-o dispoziție sumbră? Aceasta este o veche prejudecată, conform căreia tot ce este exuberant este și neserios. Plăcerea de a recunoaște obiectul imitației, de a înțelege cât de ingenios s-a dovedit a fi artistul și, totodată, de a-ți contempla propria viață psihică echivalează, fără îndoială, cu o iluminare interioară, poate chiar cu un fel de exaltare, dar acest proces ridică ființa umană, nu o coboară.

Într-o singură privință ai dreptate. Uneori creația artistică te obligă, într-adevăr, să renunți la luciditate, dar numai pentru a ajunge la o luciditate de un grad mai mare. Trebuie să renunți pentru o clipă la gravitatea ta formală din viața de toate zilele, să intri în joc și, drept urmare, vei avea acces la înțelesuri cu adevărat grave. Aflându-te într-un tramvai în care

oamenii se înghesuie grăbiţi şi zgomotoşi pari, desigur, ridicol dacă scoţi din servietă un aparat de radio, îţi înfunzi microreceptorul într-o ureche şi începi să te laşi legănat de o muzică neauzită de cei din jur. Dar, în realitate, cine este ridicol? Cine pluteşte în ceaţă? Cel care vociferează pentru că i s-a rupt un nasture? Sau tu, care te laşi cuprins de un fel de beţie a înţelegerii existenţei?

– Pui problema prea tranşant.

– Nu avem timp să o nuanţăm. Cât priveşte opinia lui Thomas Mann, aminteşte-ţi că a formulat-o într-un anumit context, pentru a evidenţia superioritatea literaturii faţă de muzică. Era o exagerare polemică. De fapt, şi în audierea muzicii, „beţia" reprezintă doar un protocol al receptării, un elan al participării la actul artistic, efectul fundamental rămânând tot conştientizarea.

– Pe parcursul discuţiei a rămas neformulată o obiecţie pe care ţi-o adresez acum. Dacă plăcerea estetică rezidă în a admira ingeniozitatea cu care artistul imită o anumită realitate, ar însemna să nu mai simţim nici o plăcere estetică atunci când privim un răsărit de soare sau ascultăm vuietul unei cascade. Pentru că acestea sunt realităţi, nu imitaţii.

– Dar în asemenea cazuri nici nu simţim o plăcere estetică.

– Fiecare cu sensibilitatea lui. În ceea ce mă priveşte, voi continua să consider o mare delectare contemplarea naturii, cu toate frumuseţile ei: florile multicolore, pădurile misterioase, apele înspumate...

– Sper că nu vrei să faci un inventar complet. Cum aş putea nega faptul că simţim o mare emoţie luând act de aceste frumuseţi? Dar este o emoţie de *altă factură*. Emoţia estetică presupune cu necesitate

– şi în aceasta constă specificul ei – *existenţa unui autor*. Sau, mai exact spus, *conştiinţa existenţei unui autor*. Către el se îndreaptă admiraţia noastră, şi nu către opera de artă în sine. Chiar dacă nu-l cunoaştem, îl presupunem. Până şi la contemplarea picturilor rupestre ne gândim cu un fel de respect şi cu o complicitate întinsă peste milenii la sălbaticul care a scrijelit îndemânatic pereţii peşterii. În această comuniune constă valoarea de mijloc de comunicare a artei şi nu în faptul că artistul îmi transmite, ca prin intermediul unei telegrame, un mesaj. Arta ţi se înfăţişează ca un triumf al unui om şi prin urmare te face să te simţi mândru de apartenenţa ta la specia umană. Când priveşti un răsărit de soare te bucuri doar pentru că ţi se anunţă o nouă zi. Dacă totuşi îl iei în considerare ca pe un „tablou" este pentru că te-ai obişnuit să faci astfel pe parcursul experienţei tale de consumator de artă. Se produce de fapt o contaminare între emoţia trăită în faţa frumuseţilor naturii şi emoţia trăită în faţa creaţiei artistice. Ca dovadă, eşti tentat să-ţi închipui că răsăritul de soare are un autor şi uneori chiar îl admiri pe acel autor în inexistenţa lui.

În starea ei pură, neinterferată de amintirea emoţiei artistice, emoţia trăită în faţa frumuseţii naturii ţine de certitudinea că „totul merge bine". Ne place, de fapt, ceea ce ne este convenabil. Când suntem în natură o apă limpede ne place, o mocirlă ne displace, o căprioară încordată pentru salt ni se pare frumoasă, un cadavru de animal intrat în putrefacţie ni se pare urât. Şi aşa mai departe. Dar în relaţia cu arta criteriile se schimbă. Şi apa limpede, şi mocirla ne plac dacă sunt imitate cu iscusinţă. Şi apa limpede, şi mocirla ne displac dacă sunt imitate fără har. Charles Baudelaire descrie trupul iubitei *post-coitum*, ca pe un hoit plin de viermi, şi descrierea sa ne încântă prin expresivitate.

* * *

– *Până la urmă, îmi convine acest mod de explicare a artei, pentru că este simplu. Se poate reduce şi la o formulă: imitaţie inventivă...*

– Este simplu numai pentru că, din necesităţi de metodă, am avut în vedere arta în elementaritatea ei. Aşa procedează şi biologii care, vrând să afle secretul vieţii, studiază cele mai simple fiinţe, alcătuite din câte o singură celulă, şi nu ultracomplicatele organisme ale mamiferelor. În realitate, însă, arta are o complexitate aproape inanalizabilă. Ar trebui puterea de sinteză a unui calculator electronic pentru a integra într-o interpretare toate implicaţiile actului artistic. Ca să nu mai vorbim despre faptul că se produc, prin însăşi înaintarea istoriei, noi şi noi sedimentări de experienţă şi, implicit, un proces contradictoriu de impunere şi relativizare a valorilor.

– *Nu înţeleg.*

– Să luăm un exemplu. Să presupunem că ne aflăm într-o sală de spectacole plină de spectatori, că lumina este încă aprinsă şi că la un moment dat apare pe scenă un actor care anunţă cu o voce gravă: „A luat foc clădirea!" Prima reacţie va fi, bineînţeles, de panică, dar în scurt timp oamenii îşi vor da seama că li se propune un joc şi vor aştepta liniştiţi urmarea. Al doilea actor care trebuie să joace rolul cu anunţarea incendiului nu-şi mai poate permite să recurgă la acelaşi enunţ care, ca un cartuş tras, şi-a consumat puterea de impresionare a publicului; el se vede nevoit să inventeze altceva, de exemplu un text mai descriptiv, de genul: „Suntem prinşi ca într-o capcană! Flăcările se înalţă până la cer! Un fum negru ca smoala ne învăluie din toate părţile!" Al treilea actor, la rândul lui, nu poate repeta această declaraţie deoarece devine

previzibil, iar el are simţul ridicolului. Îl are chiar într-o asemenea măsură încât îşi dă seama că însăşi anunţarea incendiului, indiferent de formulă, a devenit un act mecanic şi de aceea – eventual – îl parodiază, agitându-se exagerat, dându-şi ochii peste cap etc. Al patrulea actor caută o soluţie care să şteargă din mintea spectatorilor toate soluţiile anterioare şi, să zicem, apare în scenă cu hainele în flăcări şi cu faţa murdară de funingine, ca o imagine vie a catastrofei. Al cincilea, bazându-se pe o experienţă a comunicării acumulată de ambele părţi (şi de partea artiştilor, şi de partea publicului), pe *aşteptarea* celor din sală, poate să renunţe şi la replică, şi la machiaj şi să se ivească pur şi simplu în faţa spectatorilor ca un om copleşit de deznădejde, scufundat în muţenie. Impresia va fi, fără îndoială, la fel de puternică. Începe deja să se creeze un sentiment de saturaţie, de care poate profita al şaselea actor, inaugurând un nou ciclu de evoluţie a mijloacelor artistice prin întoarcerea la simplul enunţ „A luat foc clădirea!" Nu mai este însă simplitatea dintâi. Este o simplitate rafinată, apreciată ca atare de către cei din sală. Este o artistizare de gradul doi, implicând spirit critic.

Să ne oprim aici şi să examinăm cu atenţie acest model al evoluţiei artei. Constatăm că în fiecare moment artistul trebuie să ţină seama de *istoria* mijloacelor de persuasiune. Şi să născocească mereu ceva nou, convingător *în raport* cu această istorie. Să ţină seama, deci, nu numai de caracteristicile generale ale proceselor psihice, ci şi de nivelul de educaţie estetică a publicului său. Lucrurile se complică dacă ne gândim că în viaţă nu se întâmplă niciodată ca toţi oamenii să se afle la acelaşi nivel de educaţie estetică. Închipuieşte-ţi, de pildă, că un spectator întârzie la spectacol şi intră în sală exact atunci când îşi face numărul al cincilea actor, care pur şi

simplu tace. Nu-i aşa că nu va înţelege nimic din aceste „necuvinte"? Şi este aproape sigur că se va enerva şi va striga în gura mare că n-a văzut un spectacol mai prost. Nu va înţelege mare lucru nici dacă va nimeri la al treilea actor, cel care parodiază, pentru că, necunoscând stilul parodiat, totul i se va înfăţişa ca o exagerare ruptă de realitate sau chiar ca o scălâmbăială. Bineînţeles că un om care întârzie la spectacol nu este inferior celorlalţi, poate fi chiar mai inteligent decât ei, dar nefiind *iniţiat* în istoria manifestării nu are acces la plăcerea estetică. Întâlnim adeseori în jurul nostru asemenea oameni pe care îi privim cu respect şi pe care nu-i acuzăm că nu sunt la curent cu evoluţia artei (presupunând că s-au ocupat între timp cu alte treburi, poate mai importante), dar culmea este că ei sunt aceia care trec la ofensivă, reproşându-ne că profesăm o artă ininteligibilă, confuză, excentrică şi aşa mai departe. De fapt, aici trebuie să domnească o desăvârşită democraţie.

Artistul are de ales între a se adresa unui spectator care a asistat la toate fazele spectacolului sau unui spectator care a intrat mai târziu în sală. Dacă se adresează unui spectator care a intrat mai târziu, se produce o desincronizare în sens invers şi anume spectatorii care sunt în sală de la început dau semne de nerăbdare şi îşi manifestă dispreţul faţă de întoarcerea la nişte forme învechite. Este tot o lipsă de democraţie.

În ceea ce mă priveşte, ca spectator, prefer să procedez astfel: Dacă artistul se adresează unor spectatori mai puţin iniţiaţi decât mine, nu încep să protestez sau să-mi afişez superioritatea (ce superioritate?), ci îmi actualizez în minte etapa respectivă a educaţiei mele estetice (ca şi cum aş regla un aparat de radio pe o altă lungime de undă) şi, de pe această

poziție, trăiesc din plin plăcerea estetică, alături de noii mei tovarăși. Dacă, dimpotrivă, artistul se adresează unor spectatori mai inițiați decât mine, nu mă grăbesc să-i etichetez ca snobi și nici nu-i învinovățesc cu dușmănie că uzează de un limbaj ininteligibil, ci mă documentez cu seriozitate, recuperez rămânerea în urmă și în sfârșit, edificat, mă alătur lor.

– *Ești un copilaș bine crescut...*

– Această atitudine se poate datora nu numai bunei creșteri, ci și unui calcul: îți asigură maximum de satisfacție estetică.

Dar să ne întoarcem la complexitatea creației artistice. Ai văzut ce diversitate de situații și ce labirintice raționamente intră în joc în realizarea relației dintre artist și public. Dacă mai iei în considerație faptul că artistul imită nu anunțarea unui incendiu, ci realități infinit mai complexe, dacă te gândești că în conștiința spectatorilor din sală se află nu numai amintirea celor câteva faze ale spectacolului, ci și sute de alte spectacole, ca și o experiență existențială exprimabilă într-un număr astronomic de biți, îți faci o idee orientativă despre uriașa arborescență a tuturor implicațiilor, despre copleșitoarea complexitate a fenomenului artistic. Totuși, în linii mari, mecanismul evoluției este acela pe care am încercat să ți-l descriu.

– *Prefer să văd cum este confirmat acest mecanism de o creație artistică reală. Și îți propun ca de acum înainte să îți alegi exemplele îndeosebi din domeniul literaturii, cu care sunt mai familiarizat.*

– Literatura nu este cea mai potrivită pentru exemplificări deoarece nu se prezintă aproape niciodată ca o artă pură; este extrem de complexă și instabilă, în măsura în care cuvintele își etalează nu numai propria lor expresivitate, ci etalează (prin numire) și expresivitatea culorilor folosite de pictori, a formelor spațiale folosite de sculptori, a melodiilor

folosite de muzicieni, a mişcărilor corpului omenesc folosite de coregrafi. Întrucât se constituie în spaţiul principalului limbaj utilizat de oameni (aflându-se, deci, pe o magistrală a comunicării), literatura le poate exprima/integra, pe toate celelalte arte, aşa cum poate exprima/integra diferite ideologii, mituri, reflecţii asupra propriei sale naturi etc. Dar, într-un fel, ai dreptate: să nu evităm în mod sistematic exemplele impure pentru că riscăm să ne îndepărtăm de bogăţia manifestărilor artistice reale. Ce operă literară propui să o examinăm din punctul de vedere al principiului succesiunii actorilor în faţa unui public din ce în ce mai avizat?

– Mă gândesc la poezia lui Nichita Stănescu, pentru că în cazul ei s-au găsit mulţi „spectatori întârziaţi" care i-au incriminat caracterul inteligibil şi au considerat-o chiar o farsă, deşi specialiştii au situat-o printre marele creaţii lirice ale secolului douăzeci, din întreaga lume.

– Nichita Stănescu a apărut exact atunci când totul fusese spus în poezie. Dacă în momentul acela i s-ar fi cerut unui specialist în teoria literaturii să ghicească ce anume vor mai inventa poeţii, este aproape sigur că n-ar fi văzut vreo soluţie. Fuseseră făcute toate experimentele posibile. Poezia românească încheiase un ciclu tipic de evoluţie, urmând fiecare dintre fazele descrise şi în istoriile altor literaturi.

– M-ar interesa o schiţă a acestui ciclu...

– Rolul de întemeietor este deţinut la noi de Mihai Eminescu care, într-un stil enunţiativ şi solemn, atacă fără complexe marile teme. Are atitudinea unui „dătător de legi şi datini". Recunoaşte cu pietate (sau cu diplomaţie?) că există precursori, dar aceasta numai în declaraţii (fie şi versificate). În postura de creator manifestă siguranţa impetuoasă a cuiva care

se instalează pe un teritoriu nelocuit. Nu întâmplător, pe critici îi tratează de sus şi global („Critici, voi, cu flori deşerte,/ Care roade n-aţi adus"...)

Posteminescienii minori (Alexandru Vlahuţă şi alţii) sunt într-atât de orbiţi de astrul tutelar încât îl confundă cu ideea însăşi de poezie şi îşi închipuie că a fi poet înseamnă a eminescianiza. Dar în scurt timp apare nevoia de diferenţiere şi raportarea la Eminescu se transformă într-o obsesie.

Produsul de primă mărime al acestei obsesii este Tudor Arghezi. Autorul *Cuvintelor potrivite* practică un eminescianism *à rebours*. Scopul nemărturisit al demersului său este să demonstreze că se poate scrie şi *altfel*. Dacă Eminescu prefera un peisaj sălbatic şi măreţ (munţi, castele singuratice, codri tenebroşi, lacuri luminate de lună), Arghezi evocă ostentativ ambianţa domestică şi elementele ei miniaturale (căţelul din curte, uneltele gospodăriei, albinele, cartofii care încep să încolţească în pivniţă). Dacă Eminescu căuta fraza simplă şi armonioasă, apodictică, Arghezi etalează o sintaxă abruptă. Dacă Eminescu (printr-o muncă titanică) încerca să dea impresia de creaţie fără efort, demiurgică, Arghezi (cu talent de improvizator) simulează o trudă istovitoare, de sclav.

– Dacă Eminescu a trăit mai puţin de patruzeci de ani, Arghezi a trăit demonstrativ peste optzeci...

– Ştiu că glumeşti, dar, la figurat vorbind, ai dreptate.

Se declanşează, astfel, o reacţie în lanţ. Ion Barbu refuză poezia „leneşe" a lui Arghezi, dar evită şi alunecarea în eminescianism, căutând lirismul pur, esenţializat, de rezonanţă esoterică. George Bacovia se izolează într-o lamentaţie monotonă, inconfundabilă. În replică la vacarmul general, Lucian Blaga pro-

fesează un cult al tăcerii. Al tăcerii aluzive. De fapt, succesiunea cauză-efect nici nu mai poate fi, de la un moment dat, descifrată, deoarece rivalităţile dispuse diacronic se întreţes cu cele sincronice. Adeseori, nici nu este vorba de atitudini gândite, ci de instinct artistic, de un *hetero-tropism*. Fiecare scrie în deplină cunoştinţă de „prezenţa" celorlalţi (predecesori şi contemporani) şi dorind să se delimiteze. Se creează o tehnică a evitării stilurilor consacrate, asemănătoare cu abilitatea cu care locuitorul unui mare oraş se strecoară prin aglomeraţie fără să atingă pe nimeni. Este o performanţă, dar şi o chinuitoare conştiinţă a restricţiei. Creşterea numărului de poeţi pe kilometrul pătrat duce la ingeniozitate şi rafinament, la exploatarea maximă a unor posibilităţi limitate.

– Aşa cum în ţările cu puţin teren arabil se practică o agricultură intensivă.

– În domeniul acesta îţi respect competenţa. Deci se ajunge la un fel de specializare. Din când în când apar teribiliştii (de exemplu Geo Dumitrescu şi colegii săi de generaţie) care nu ţin seama de complicatele reguli de convieţuire (adevărată birocraţie a ocupării unui loc în spaţiul poeziei) şi proclamă dreptul de a scrie despre orice şi oricum. Dar se observă repede că şi „libertatea de a trage cu puşca", departe de a fi o adevărată libertate, reprezintă o replică exasperată la situaţia existentă. Şi, drept urmare, nu este omologată.

În această etapă, a saturaţiei, apare Nichita Stănescu. Cu o precizare: peste senzaţia de saturaţie se suprapune, printr-un paradox al istoriei, o senzaţie de vid. Al doilea război mondial intervenise ca o uriaşă foarfecă în evoluţia poeziei noastre şi o întrerupsese brutal, pentru mai mult de un deceniu. Ceremonialul scrisului şi cititului era îndeplinit fără bucurie, dar cu zel. Exista o secretă şi intensă dorinţă de culoare într-o

lume devenită cenușie. Nichita Stănescu (cu marele său talent) beneficiază de această insolită asociere între sentimentul că totul s-a spus și dorința de a spune în sfârșit ceva.

Primele poezii ale sale – din *Sensul iubirii, O viziune a sentimentelor* – îi uimesc pe martori prin zigzagul de scânteie electrică pe care îi urmează discursul *printre* clișeele liricii. Se poate vorbi de o strategie a imprevizibilității. O strategie atât de bine însușită încât devine un mod de a fi (un fel de naturalețe nevrotică). Fiecare vers evocă un mod cunoscut de a scrie poezie, dar versul următor îl contrazice prompt, comutând receptarea pe alt registru. Poetul distruge așteptările cititorului și creează așteptări noi, pentru a i le distruge și pe acelea. Uneori ți se pare că are o sensibilitate de primitiv, care compune poezie ingenuu, ignorând mileniile de cultură. Alteori ai impresia că a trăit toată viața, ca Jorge Luis Borges, într-o bibliotecă și că este atât de familiarizat cu toate modurile lirice încât se poate eschiva cu virtuozitate chiar și atunci când influența lor pare iminentă.

– *Un exemplu?*

– „A venit toamna" – iată un început de poem care instaurează o atmosferă de romanță. Dar imediat după aceea monologul este deviat spre o radicalitate a viziunii, specifică expresionismului: „acoperă-mi inima cu ceva". Urmează, tot pe neașteptate, o alunecare în străvezimi angelice, prerafaelite: „cu umbra unui copac sau mai bine cu umbra ta". Tot poemul se derulează astfel. Toate poemele se succed într-un mod similar, pentru că principiul imprevizibilității funcționează nu numai la nivelul organizării versurilor, ci și la acela al însumării poemelor, al ordonării ciclurilor, al succesiunii volumelor. În *Dreptul la timp*, după o înregistrare nemaiîntâlnită a unui fior metafizic (poemul *Cântec*: „Tristețea mea aude nenăscuții câini/ pe nenăscuții

oameni cum îi latră.”), urmează descrierea unui tablou feeric ŕ la Sabin Bălaşa (poemul *Adolescenţi pe mare*: „Această mare e acoperită de adolescenţi/ care învaţă mersul pe valuri în picioare). Volumelor „filosofice” *11 elegii, Oul şi sfera, Laus Ptolemaei* (şi ele eterogene stilistic) li se succede volumul „pitoresc” *În dulcele stil clasic*. Nu întâmplător, Nichita Stănescu a fost numit un „Ariel al poeziei”. Ca magicianul despre care am mai vorbit el scoate din cutia neagră a inspiraţiei întâi o eşarfă albă, apoi, când te-ai aştepta la o eşarfă de altă culoare, un porumbel, apoi, când te-ai aştepta la doi porumbei, un roi de fulgi de zăpadă, apoi, când te-ai aştepta la puţin soare, cutia neagră însăşi, întoarsă pe dos. Nu putem ajunge niciodată la un algoritm al acestei poezii, care se metamorfozează imprevizibil. Şi totul pleacă de la un slalom agil printre stilurile consacrate, care sunt evitate, dar şi parodiate în treacăt, cu un fel de duioşie. Ceea ce Marin Sorescu, în *Singur printre poeţi*, a realizat explicit şi sistematic, Nichita Stănescu realizează în toată opera sa, implicit şi fulgurant. Succesorii săi, şi anume componenţii generaţiei afirmate în jurul anului 1980, vor prelua procedeul, cu aerul unei mari descoperiri, dar nu vor face decât să-l aplice mai calculat şi mai fără geniu.

– Mai există la Nichita Stănescu un mod de a se opune tradiţiei şi anume acceptând-o cu o fervoare fără precedent, ducând-o până la ultimele consecinţe.

– Cred că ai dreptate. Mă gândesc, de exemplu, la faptul că prin tradiţie poezia presupune o fineţe a observaţiei, un realism care s-ar putea numi un realism princiar. „Ruptă de mişcări de valuri ca de bulgări de lumină”... „Tâmpla-i bate liniştită ca o umbră viorie”... „Cir-li-lai, cir-li-lai, ca-n copaie când te lai”... „E-atâta linişte în jur că-mi pare c-aud lovindu-se de geamuri razele de lună”... În asemenea imagini-

performanță au fixat poeții dinaintea lui Nichita Stănescu semnale aproape insesizabile și, în orice caz, greu definibile ale lumii înconjurătoare. Nichita Stănescu intră în competiție impetuos și, în această privință, bate toate recordurile, atingând o incredibilă acuitate a senzațiilor. Face o adevărată risipă de finețuri. Și asupra cititorului acest exces are un efect ciudat: se simte ca în Eldorado, unde aurul, obținut în alte părți cu greu, ca un neprețuit trofeu, poate fi văzut peste tot, sub formă de pietriș și lespezi. Aproape nu există poezie de Nichita Stănescu în care să nu apară această luxurianță: „O dungă roșie-n zări se iscase și plopii, trezindu-se brusc, dinadins cu umbrele lor melodioase umerii încă dormind, mi i-au atins”... „Din punctul de vedere-al pietrelor, soarele-i o piatră căzătoare, oamenii-s o lină apăsare”... „Mâinile mele sunt îndrăgostite, vai gura mea iubește, și iată, m-am trezit că lucrurile sunt atât de aproape de mine, încât abia pot merge printre ele fără să mă rănesc”... „Pe câmpu-nghețat caii mureau, câte unul, în picioare, cu ochii deschiși, de piatră. Vântul îi răsturna pe rând, câte unul, bubuiau pe rând, câte unul, ca pe-o nesfârșită tobă de piatră”. O acuitate extraordinară apare în reprezentarea *intimității*, care întotdeauna i-a preocupat pe poeți, fiind, poate, esența însăși a lirismului. Nichita Stănescu vorbește de îndrăgostitul care îmbrățișează cu coastele și de dorul care i se face sângelui de inimă. Sedus de ideea de performanță, el nu ține seama de riscul unei înțelegeri naturaliste a imaginilor anatomice și siguranța sa îl determină pe cititor – dacă are destulă elasticitate – să accepte perspectiva pur poetică. Practicarea poeziei ca *ars combinatoria* (îndeosebi de către avangardă) este, la fel, dusă până la o fază paroxistică. Nici o minte, oricât de inventivă, nu poate să nu se recunoască învinsă atunci când poetul apare însoțit de „turma sa

de lei străvezii", când descrie un lanţ vertical de soldaţi atârnat de un nor („Eu mă las s-alunec pe şirul lor/ ca pe-o frânghie,/ şi-alunecând, cataramele/ centurilor lor, îmi zgârie faţa.") sau când reformează o sintagmă milenară: „foaie verde de albastru".

– Şi totuşi nu înţeleg care este „soluţia" găsită de Nichita Stănescu...

– Supusă unei agitaţii neobişnuite, prin evitarea fulgerătoare a oricărui traseu liric prestabilit, şi unei temperaturi înalte, prin permanenta tendinţă spre „maximum", materia poetică se transformă de la un moment dat în altceva, aşa cum se transformă materia obişnuită în plasmă la o presiune imensă sau la o temperatură de zeci de milioane de grade. „Limba poezească" a lui Nichita Stănescu iese din acest accelerator de particule pe care îl reprezintă confruntarea cu tradiţia într-o stare de febră intelectuală fără termen de comparaţie. Evitarea-parodierea stilurilor poetice de până la el şi, în acelaşi timp, asumarea capricioasă a acestor stiluri dintr-o dorinţă de competiţie care se stinge repede prin prea uşoara acumulare de victorii generează, în cele din urmă, un limbaj poetic cu totul diferit de cele precedente şi, totodată, un limbaj poetic care reprezintă o sinteză a celor precedente. Vorbeam de locuitorul dintr-un mare oraş care ştie să se strecoare cu abilitate prin mulţime, fără să atingă pe nimeni. Să ni-l închipuim acum pe acelaşi locuitor nu urmând o ingenioasă traiectorie labirintică, ci, pur şi simplu, ridicându-se la un moment dat de pe pământ şi *plutind* deasupra aglomeraţiei. După acumularea de numeroase experienţe poetice în cultura noastră, Nichita Stănescu este cel care a mutat dintr-odată totul în alt plan. A trecut pe o nouă buclă a spiralei.

– Şi ce se întâmplă aici?

– La acest nivel, o libertate ameţitoare, ca într-o epocă de pionierat, i se deschide în faţă. Cuvintele

trec cu uşurinţă de la o categorie gramaticală la alta: „N-ai să vii şi n-ai să morţi/ N-ai să şapte între sorţi/ N-ai să iarnă primăvară/ N-ai să doamnă, domnişoară"; „Astăzi eu mă mut din «sunt». Ce poveste/ Este/ a fost mâncat de către nu este." Apar cuvinte inexistente în dicţionare: „Noi nu vrem să fim geniali,/ noi vrem să fim trimbulinzi". Lumea – cum visa G. Călinescu – se transformă într-un „joc de mari curcubeie". Conturul trupului omenesc, considerat atâta vreme un tabu, se desface din el însuşi, ca un emiţător de forme schimbătoare: „Scoate-mi pielea de pe mine/ poate vrei o amforă,/ poate vrei să bei dulbine/ Doamnă verde Camforă.// Poate că le este sete/ ale dumneavoastror plete,/ poate că vă sunt uscate/ paişpele cel de carate".

* * *

– Un cunoscut de-al meu, critic literar, are o rubrică de „poşta redacţiei" la o publicaţie pentru tineret şi îmi povesteşte că primeşte, în fiecare lună, aproximativ o mie de scrisori cu încercări literare. Unii tineri îi trimit nu numai texte, ci şi flori presate, panglici roşii, fotografii, desene şi chiar câte o şuviţă de păr ca amintire. De fapt, nu ca amintire, ci ca mijloc de a-i atrage atenţia. Toţi vor să se facă remarcaţi. Parcă ar fi o imensă mulţime de oameni care, la trecerea unui avion, ar striga, ar face semne, ar sări în sus numai şi numai pentru a fi văzuţi de pilot. Ca să nu mai vorbesc despre textele propriu-zise, care clocotesc de dorinţa afirmării. Povestirile au subiecte senzaţionale sau, dimpotrivă, înregistrează întâmplări voit anodine, poemele sunt scrise într-un limbaj excentric,

agresiv, eseurile tratează probleme insolubile, dintr-o perspectivă paradoxală. Îmi este foarte clar că asemenea autori cum sunt cei descrişi de cunoscutul meu, criticul literar, nu sunt animaţi exclusiv de dorinţa de a face „imitaţie inventivă" şi de a provoca „încântarea" cititorilor printr-un spectacol al „ingeniozităţii" etc. Ei nu vor să-i delecteze pe cei din jur, punându-se în slujba lor cu devotament, ci să acapareze atenţia publicului, devenind personaje de prim-plan. În această situaţie nu se poate spune că încalcă regula jocului, regulă a cărei nesocotire o consideri o crimă atunci când o săvârşeşte cititorul?

– Nu o consider o crimă, ci o situare pe poziţie nefavorabilă, din care pierde mai ales cel în cauză, pentru că nu se poate bucura din plin de frumuseţea artei. Este ca şi cum într-o sală de spectacole ai sta cu spatele la scenă şi ai urmări ce se întâmplă la uşa de la intrare.

Cât priveşte exemplul cu autorii care nu scriu dintr-o intenţie pur artistică, trebuie să-ţi fac cunoscută o situaţie care o să te mire, aşa cum m-a mirat şi pe mine când am descoperit-o: aproape nici un artist nu produce artă dintr-o intenţie pur artistică.

Tind să cred chiar că – deocamdată sau în general – fiinţele omeneşti *nu* se nasc cu necesitatea de a face artă. Talentul este o posibilitate, nu şi un imperativ, aşa cum îl prezintă tot felul de teorii romantice care vorbesc de „vocaţie", „menire", „predestinare". Poţi fi înzestrat de la naştere cu o dexteritate specifică (de pildă cu simţ muzical, sau elocvenţă, sau expresivitate de mim), dar nu şi cu o dorinţă specifică de a realiza reprezentări ale realităţii. Organismul uman a fost prevăzut cu energia necesară pentru a căuta hrană, pentru a construi adăposturi, pentru a constitui cupluri şi a se reproduce, pentru a cerceta necunoscutul şi

aşa mai departe. În schimb, nu dispune de energia necesară pentru a se lansa din senin într-o activitate artistică de anvergură. Un asemenea scop *nu îl mobilizează.*

– *Şi totuşi, în istoria culturii, există atâtea exemple de oameni care s-au „mobilizat", consacrându-şi întreaga viaţă, cu fervoare, până la uitare de sine, creaţiei artistice.*

– Este adevărat, dar aproape întotdeauna cu *alt scop*. Celebrul poem *Infernul* al lui Dante a fost scris din dorinţa arzătoare a autorului de a-şi pune la stâlpul infamiei adversarii politici. Această dorinţă a găsit drept mijloc de satisfacere un mare talent de pamfletar, existent până atunci în stare latentă. Dacă verbul n-ar avea o tentă peiorativă, s-ar putea spune că arta „parazitează" pe elanuri de altă natură. Artistul are de obicei un mobil neartistic pentru realizarea căruia recurge la mijloace artistice şi astfel talentul găseşte *prilejul* de a se manifesta. Este – ce oroare! vor exclama puritanii – un fenomen analog cu apariţia unui penaj superb colorat la păsări în perioada împerecherii, când masculii şi femelele trebuie să se repereze şi să se atragă reciproc.

– *Ce oroare!*

– Nu eşti primul care reacţionează astfel la o încercare de a găsi cauza ultimă a artei în resorturile intime ale existenţei. La fel de scandalizaţi s-au simţit (şi se simt) oamenii când li s-a spus că provin din maimuţă. Revelaţia aceasta a produs o rană adâncă despre care ai fi putut crede că s-a vindecat de-a lungul sutelor de ani care au trecut de la formularea teoriei lui Charles Darwin; şi totuşi constatăm astăzi că nu s-a vindecat din moment ce încă apar savanţi, teologi, eseişti care cu mijloace mult mai subtile decât primii adversari ai evoluţionismului încearcă să şteargă pata de pe onoarea lui *homo sapiens*. Se vorbeşte

cu seriozitate chiar şi despre o origine extraterestră a fiinţei omeneşti. Şi aceasta în condiţiile în care până şi un copil îşi dă seama că un om, ca şi un animal, ca şi câinele sau pisica, de exemplu, are ochi, nas, gură, păr, sânge, că merge mutându-şi greutatea de pe un picior pe altul, că se alimentează înglobând în propriul organism fragmente din alte organisme, că la venirea nopţii caută un loc adăpostit şi rămâne nemişcat ca să-şi refacă forţele pentru a doua zi şi aşa mai departe. Acest „elitism" al fiinţei umane care – îngrozită parcă de efortul titanic făcut de-a lungul a milioane de ani pentru depăşirea condiţiei de animal – refuză într-un mod aproape superstiţios să-şi mai recunoască ascendenţa se regăseşte şi în fermitatea cu care desparte creaţia artistică de orice raţiune practică. Este o eroare pentru că tocmai înţelegerea mecanismului generator al fenomenului estetic îi evidenţiază acestuia complexitatea.

– Nu cred. Înseamnă oare că urmărind, de exemplu, saltul superb al unui atlet trebuie neapărat să ştiu ce muşchi se pun în mişcare pentru realizarea desprinderii de pământ?

– Nu trebuie neapărat, dar este preferabil pentru că numai astfel plăcerea ta de spectator se intensifică şi se nuanţează, devine completă.

– Sau, dimpotrivă, se spulberă... Privind o evoluţie acrobatică, îmi place să mă las purtat de fantezie, să-mi închipui că omul are puteri miraculoase... Dacă îmi explic zborul său prin acţiunea unor tendoane, vraja se spulberă.

– Un bun cunoscător al anatomiei omeneşti – Leonardo da Vinci, de pildă – ţi-ar putea demonstra cât de ingenioasă, aproape magică este dispunerea acestor tendoane. Geometria lor variabilă, ghidată de un principiu al maximei economicităţi, pare opera unui inginer genial. Compară braţele macaralelor, care au

atât de multe şi... dizgraţioase elemente ajutătoare, cu membrele corpului uman, suple, de o desăvîrşită eleganţă. Toate „pârghiile" care le asigură manevrabilitatea sunt discrete, aproape insesizabile. Şi nu este vorba doar de această parte „mecanică", ci şi de o adevărată performanţă în materie de „electronică". În timpul executării unei sărituri, sosesc în creier sute şi sute de informaţii despre poziţia obstacolului, înălţimea lui etc., despre netezimea şi duritatea terenului, despre încălţămintea purtată, la care se adaugă informaţiile referitoare la starea de contracţie a muşchilor, la rezervele de energie din ţesuturi, la înclinaţia faţă de verticală a corpului etc. Iar toate aceste informaţii sosesc în valuri, fără întrerupere, introducând noi şi noi corecturi şi fiind integrate fulgerător într-o viziune de ansamblu, necesară luării unei decizii. A *unor* decizii, pentru că şi deciziile se succed şi se rectifică necontenit, în funcţie de consecinţele deciziilor anterioare, de transformările survenite în mediul înconjurător etc. Văzut astfel, un salt este o operă grandioasă, infinit mai grandioasă decât în viziunea ta romantică şi, iartă-mă că ţi-o spun, puerilă.

– ...

– În mod similar, cunoscând cauzele neartistice ale artei nu profanăm actul creaţiei şi nici nu distrugem climatul de evlavie necesar receptării, ci, dimpotrivă, augmentăm emoţia estetică şi o fundamentăm.

– Şi care ar fi, după părerea ta, aceste cauze? De fapt, bănuiesc. Există deja o propoziţie celebră (a lui Decimus Junius Juvenalis: Facit indignatio versum*) care de două milenii ne tot atrage atenţia asupra resurselor de expresivitate din actul indignării. Un om indignat se dovedeşte întotdeauna mai elocvent decât unul împăcat cu sine şi cu cei din jur.*

– Nu întotdeauna, ci numai atunci când omul în cauză are o elocvenţă înnăscută sau dobândită; indignarea nu creează talent, ci doar îl pune în valoare, îi oferă prilejul să se manifeste, îi asigură energia vitală despre care vorbeam. Dar nu ne putem opri cu exemplificarea la atât. În afară de indignare, există numeroase alte elanuri ale fiinţei care pot fi folosite (aşa cum sunt folosiţi curenţii de aer de către corăbiile cu pânze) pentru desfăşurarea talentului. De obicei este vorba de variante ale dorinţei arzătoare de a acţiona asupra semenilor. Pentru a seduce o femeie greu accesibilă, pentru a incrimina o faptă odioasă, pentru a convinge mari mulţimi să adere la o doctrină, pentru a impune recunoaşterea eroismului cuiva şi pentru încă multe alte tentative de modificare a atitudinii celor din jur este nevoie de... aptitudini artistice. *Imitaţia inventivă* – pe care o consideram esenţa artei – se dovedeşte extrem de eficientă pentru atingerea unor scopuri cu totul străine de artă. Dacă vrei să acreditezi ideea că un anumit bărbat a săvârşit fapte de vitejie pe câmpul de luptă nu este deajuns să spui „fapte de vitejie”, ci trebuie să le descrii cu simţ dramatic şi să-i faci pe ascultători să aştepte cu sufletul la gură sfârşitul istorisirii...

– ...Iar dacă mai şi precizezi că bărbatul are un călcâi vulnerabil îţi poţi intitula povestea Iliada!

– De asemenea, în caz că ţii cu tot dinadinsul să-i transmiţi unei femei ceva din ardoarea ta erotică simpla declaraţie „te iubesc” nu va avea eficienţa necesară; singura soluţie va fi să născoceşti o situaţie impresionantă, descriind de exemplu o noapte lugubră în care tu, sfâşiat de durere din cauza nerealizării amoroase, îţi strigi deznădejdea în solitudine...

– ...eventual mai adaugi şi un croncănit în engleză, nevermore, *şi atmosfera-i gata!*

– Sau, în sfârşit, dacă vrei să-i înfricoşezi pe răufăcători cu o pedeapsă cumplită n-ai nici o şansă să-ţi atingi scopul vorbindu-le, pur şi simplu, de o „pedeapsă cumplită"; trebuie să *reprezinți* caznele…

– …Sigur, ca în Biblie!

– Bineînţeles că am simplificat mult mecanismul psihologic al producerii discursului elocvent, dar în esență aşa se prezintă. Fiindcă tot ai adus în discuție Biblia, îți amintesc că are o remarcabilă valoare literară, deşi nu aceasta este la origine menirea textelor sfinte. Biserica a folosit adeseori forța literaturii (a artei în general: muzică, pictură, scenografie, coregrafie, arhitectură) ca un *mijloc* pentru atingerea unor scopuri pur religioase. Şi a ajuns chiar, în această privință, la o adevărată virtuozitate, superioară multora dintre tehnicile propagandistice folosite azi în lume de puterea laică.

– Judecând astfel, ar trebui să credem că grațioasa literatură se numără printre formele de exercitare a puterii…

– Se numără şi, ca dovadă, intră uneori în rivalitate cu puterea politică. Dar elanul vital care generează literatură nu este numai năzuința de a-i domina pe semeni. Cineva căruia i-a murit mama şi o evocă în cuvinte obsesive n-o face pentru a manipula conştiința unui interlocutor, ci pur şi simplu pentru a-şi satisface lui însuşi nevoia de-a o mai *vedea* pe ființa iubită.

Aceste exemple şi numeroase altele posibile demonstrează că nimeni nu face „artă pentru artă" şi nu din cauză că procedând astfel s-ar expune oprobriului colectivității, care niciodată nu agreează îndeletnicirile nefolositoare, ci, pur şi simplu, fiindcă nu dispune de propensiunea necesară.

– Argumentația ta este valabilă mai ales pentru „arta naivă" domeniu în care, într-adevăr,

arta apare în absenţa conştiinţei artistice. (Nu mi-ar conveni deloc să fiu autorul unei teorii cu o valabilitate atât de restrânsă.) Dar nu uita că s-a ajuns de multă vreme la o profesionalizare a creaţiei şi în această situaţie nu-mi închipui cum un profesionist, primind o comandă, şi-ar provoca repede un „elan vital" pentru a-l devia spre îndeplinirea comenzii respective. Fii sincer şi recunoaşte că nici tu nu consideri firesc ca un poet să se îndrăgostească de urgenţă când i se cere să scrie un poem despre frumuseţea unei nopţi de vară.

Revin şi subliniez că înţeleg ca un „naiv" să aibă alt scop în vedere decât creaţia propriu-zisă. Nefericita călugăriţă Mariana Alcoforado, autoarea Scrisorilor portugheze, *se gândea, fără îndoială, când îşi compunea textele, cum să combine cuvintele cât mai iscusit ca să-l determine pe ofiţerul francez iubit de ea cu ardoare să se întoarcă şi să-şi respecte jurămintele de credinţă făcute într-o noapte de dragoste pătimaşă. Dorinţa intensă de a fi persuasivă, de a-l prinde în plasa nevăzută a cuvintelor pe amantul nestatornic a suscitat în ea un talent latent, de care, altfel, poate că n-ar fi luat niciodată cunoştinţă. Există şi la noi asemenea autori, Toader Hrib, de exemplu, pe care Sânziana Pop l-a descoperit într-o comună din judeţul Suceava, Arbore. Toader Hrib este, cum ştii, un ţăran simplu care, ignorând existenţa cărţilor de istorie, a ziarelor, a arhivelor, şi-a propus să facă* el *cronica secolului douăzeci, pentru ca nu cumva oamenii din secolul douăzeci şi unu să rămână fără surse de informare!*

– Îmi permiţi o rectificare: de existenţa ziarelor ştie foarte bine, ca dovadă le citează în cronica sa...

– Da, le citează, dar tocmai aceasta arată că le consideră o instituţie de tezaurizare a datelor

mai puțin importantă decât cronica, despre care crede că va înfrunta timpul și va constitui singura documentație utilizabilă de către succesori. Sentimentul îndeplinirii unei misiuni de mare importanță îl determină să pună multă râvnă în această întreprindere și să-și manifeste din plin, cu vervă, o înnăscută aptitudine de povestitor.

Înțeleg, deci, că o ambiție neartistică poate produce involuntar artă, dar numai în rândurile neprofesioniștilor. Când s-a ajuns însă – conform diviziunii sociale a muncii – la o specializare este evident că se face artă cu intenția *de a se face artă.*

– Nu este chiar așa. Artiștii veritabili evită, în general, până și cuvântul comandă. Iar când au comenzi așteaptă – reiau comparația: cum așteaptă o corabie cu pânze un vânt prielnic – o tresărire de emoție care să-i mobilizeze. Un scriitor, de pildă, care trebuie să descrie un personaj antipatic caută în memoria sa un personaj antipatic real și încearcă să *retrăiască* aversiunea de altădată tocmai pentru a găsi elanul de a-i face un portret în apă tare. Sau nu-și amintește un anumit om, ci un portret-robot al tuturor persoanelor dezagreabile cunoscute vreodată (din viață ori din literatură) și își actualizează astfel un fel de sinteză a stărilor repulsive. Chiar dacă se studiază cu un ochi critic în timp ce procedează astfel, chiar dacă se amuză pe seama sa, tot intră în rol pentru a găsi suflul necesar organizării energice a cuvintelor. Iată, prin urmare, că schema convertirii unei energii vitale în elocvență nu mai este atât de simplă, că apare o intermediere (și adeseori un sistem de intermedieri), dar aceasta nu înseamnă că trebuie contestată. Există, desigur, și tendința de a fabrica „artă pură", dar numai ca tendință, pentru că la realizarea ei deplină nu se poate ajunge, așa cum nu se poate atinge, în criotehnică,

zero absolut. Reprezentanţii acestei tendinţe fac un extraordinar de mare efort de *mobilizare în gol*, bazându-se pe o cunoaştere perfectă a procedeelor de producere a emoţiei estetice; este o îndeletnicire dificilă şi dezamăgitoare, asemănătoare cu aceea de a învăţa o limbă străină de unul singur, cu ajutorul regulilor din manuale. Ştii din experienţă cum se întâmplă: întâlneşti, să zicem, într-un text german cuvântul *machen* şi vrei să ştii dacă *a* se pronunţă a lung sau a scurt; îţi aduci aminte regula conform căreia într-o silabă deschisă – şi aici este o silabă deschisă – *a* se pronunţă *a* lung; dar imediat după aceasta îţi mai aminteşti că fac excepţie silabele deschise după care urmează *ch, sch, st* sau *x*; în concluzie, *a* se citeşte totuşi *a* scurt. Timpul pretins de acest raţionament distruge cursivitatea lecturii cu glas tare şi te transformă într-un ezitant sau într-un vorbitor hipercorect, cu o dicţie nefirească, de calculator electronic. Aşa se petrec lucrurile şi în literatură: dacă „elocvenţa" (să-i zicem astfel, deşi riscăm să producem o confuzie cu oratoria) nu este un mijloc perfect însuşit, folosit într-un regim de urgenţă pentru satisfacerea unei nevoi vitale, dacă nu ţi-ai propus decât să faci „artă", textul care va rezulta va fi anemic, neconvingător.

– *Credeam că eşti un adept al specializării.*

– Sunt. Dar nu pot să nu constat că *deocamdată*, în creaţia artistică, specializarea nu poate fi dusă până la ultimele ei consecinţe. Este încă nevoie de un contact cu viaţa. Arta mai apare azi ca produs secundar al marilor elanuri vitale, aşa cum ies uneori la iveală mici cantităţi de aur cu ocazia erupţiilor vulcanice. O mare creaţie este de obicei o mare vitalitate *convertită*. Nu pledez cu entuziasm pentru acest mod de funcţionare a talentului – sanie de copii agăţată de un camion huruitor – dar mă resemnez în

fața evidenței. Sunt de acord că astfel recunoaștem un anumit primitivism al creației artistice, însă cine ar putea susține că civilizația umană, în general, a ajuns la dezvoltarea ei ultimă? Așa cum ne apărăm de frig cu mijloace rudimentare, confecționându-ne incomode straturi de protecție prin țeserea unor fire, așa cum, la îmbolnăvirea unei părți din organism, nu găsim altceva mai bun de făcut decât să decupăm acea parte și s-o aruncăm la gunoi, așa cum „zburăm" folosindu-ne de vehicule greoaie și nesigure, care rotesc cu disperare o biată paletă pentru a se menține în aer – tot așa elaborăm opere artistice utilizând ca sursă de energie fluxul și refluxul vieții noastre sufletești, capricios, imprevizibil și adeseori... așteptat în zadar.

– Acest primitivism al îndeletnicirii n-ar fi, luat în sine, un motiv de dezolare. Doar n-o să reacționăm ca acea orășeancă tânără care, aflând că laptele se extrage din țâța vacii (și nu se produce pe cale industrială, din lapte praf!), a hotărât, dezgustată, să nu se mai atingă niciodată de lichidul alb. Important rămâne rezultatul. Tocmai de aceea mă întreb dacă nu cumva în opera artistică se imprimă acest caracter impur al actului de creație. Dacă nu cumva micile cantități de aur sunt înglobate inextricabil în zgură.

– Bineînțeles că nu există obiect estetic pur, și nu numai din cauza modului de producere, ci și fiindcă utilizarea lui socială presupune o impurificare prealabilă. Fabricanții de parfumuri procedează la fel când dizolvă esența odorantă în alcool metilic. Valoarea artistică are nevoie de un *suport* ca să poată fi transportată, distribuită, consumată. Ca să se transforme dintr-o virtualitate pâlpâitoare într-un lucru înfăptuit. Ca să...

– Nu de comparații mă cutremur, ci de abundența lor. Necesitatea impurificării o înțeleg

sau, mai exact spus, inevitabilitatea impurificării. Dar sunt tentat să cred că o operă este cu atât mai valoroasă, cu cât este mai pură. Am convenit că raţiunile extraèstetice ţin de istoricul elaborării. *După cum singur ai demonstrat, elanurile vitale se* convertesc *în creaţie artistică. Deci, opera poate avea o* origine *impură, dar ca rezultat final trebuie să ajungă la un cât mai înalt grad de puritate. Oare nu este acesta un criteriu de stabilire a valorii estetice? Sunt convins că nu se poate atinge absolutul, la fel cum, în industria chimică, puritatea argonului va trece, poate, dincolo de 99,999 la sută – cât măsoară acum, dar nu va ajunge niciodată la 100 la sută. Însă, chiar dacă nu se poate atinge absolutul, se poate tinde spre absolut şi acesta ar putea fi un resort al progresului. În aceste condiţii, nu înţeleg de ce teoretizezi cu atâta nonşalanţă caracterul impur al obiectului estetic. Nu mai pledezi pentru valoare? Nu te mai interesează performanţa?*

– Valoarea nu este unul şi acelaşi lucru cu puritatea obiectului estetic. Un asemenea obiect poate fi, să zicem, impur, dar filonul de artă pe care îl conţine se poate dovedi superior ca valoare unei creaţii de o puritate maximă. Dacă am face o hartă a obiectelor estetice şi o hartă a valorilor estetice am constata că între ele nu există o identitate. Studiind, de exemplu, repartiţia valorilor estetice în domeniul manifestărilor lingvistice ne dăm seama că textele literare propriu-zise conţin valoare, dar şi nonvaloare, iar textele neliterare conţin nonvaloare, dar şi valoare. Bineînţeles că valoarea se găseşte *cu precădere* în textele literare. Dar nu se găseşte numai în cuprinsul lor. Situaţia seamănă cu repartiţia apei pe planeta noastră: apă se găseşte mai ales în mări şi oceane, dar se găseşte şi în zona numită convenţional „uscat"; totodată, în mări şi oceane nu se găseşte numai apă.

– *Teoretic pare simplu. Dar practic...*

– Tocmai că teoretic nu este simplu, în timp ce practic totul se află la nivelul evidenţei. Să luăm câteva exemple. Romanul *Nicoară Potcoavă* al lui Mihail Sadoveanu...

– *De ce tocmai* Nicoară Potcoavă*? Pentru că este un roman istoric care îţi ilustrează perfect teza, având* prin definiţie *un caracter hibrid? Pretind să discutăm, dimpotrivă, despre opere care reprezintă literatura-literatură...*

– Nu ştiu ce înţelegi tu prin această literatură-literatură şi de aceea te las pe tine să aduci un titlu-titlu în discuţie-discuţie...

– *Să zicem,* Bunavestire *de Nicolae Breban.*

– L-ai citit?

– ...

– Dacă l-ai citit, nu se poate să nu-ţi aduci aminte că este construit pe o teorie a puterii; după opinia lui Nicolae Breban, între oameni – chiar şi când sunt numai doi la număr – se instaurează în mod inevitabil o relaţie de stăpân-sclav sau călău-victimă. Această componentă ideologică constituie partea „neliterară" a romanului...

– *Faci greşeala – făcută de mulţi literaţi de orientare estetizantă – de a considera ideologia neasimilabilă în literatură.*

– Dimpotrivă, o consider perfect asimilabilă, numai că în romanul lui Nicolae Breban este *neasimilată.* Ca şi în alte romane ale sale, scriitorul urmăreşte în mod insistent să demonstreze că lumea, inclusiv cea mai mică lume completă: cuplul, se organizează întotdeauna în conformitate cu această dualitate, reprezentată de dominat şi dominator.

– *Exagerezi. Despre romanul* Bunavestire *se poate spune, dimpotrivă, că este artistizat la maximum; personajul principal, Grobei, gogolian şi*

kafkian în acelaşi timp, ne apare ca un triumf al plasticităţii; este un bufon terifiant, o stafie a mediocrităţii care a ieşit din cimitirul abstracţiilor şi bântuie mica staţiune balneo-climaterică, descrisă, la fel, cu simţ plastic de Nicolae Breban.

– Până aici, ai dreptate. Numai că la un moment dat acest Grobei, devenind propagatorul unei doctrine mistico-filosofice, începe să peroreze cu ardoare, iar scriitorul, contaminat de fervoarea propriului său personaj, se lansează la rândul său în lungi şi încâlcite digresiuni.

– Am înţeles. Dar, în cazul acesta, problema trebuie pusă altfel: că într-o operă literară există părţi reuşite şi părţi nereuşite.

– Nu reuşite şi nereuşite, ci artistice şi non-artistice. S-ar mai putea da numeroase exemple. *Toate* operele literare sunt exemple posibile. În fiecare există o cantitate de informaţii neutre, o punere în temă, o pledoarie prozaică etc. care n-au altă justificare estetică decât, cel mult, „susţinerea" valorii estetice; ele sunt celuloza care asigură configurarea plantei.

– Dar, în momentul lecturii, fiecare element constitutiv al unei opere literare capătă un sens; cititorul îi atribuie acest sens deoarece, prin convenţie, concepe creaţia ca pe un sistem perfect organizat, ultrafuncţional.

– Este adevărat. Se poate citi literatura şi aşa. Dar dacă o citeşti aşa, trebuie să fii consecvent şi să refuzi să vezi expresivitatea din manifestările lingvistice neliterare. Eu am alt mod de a citi. În contact cu literatura, ca şi în contact cu textele din afara literaturii, caut filonul de elocvenţă şi, *oriunde l-aş găsi*, îl preţuiesc. Harta valorii literare, repet, nu coincide deloc cu harta literaturii.

* * *

– *Sunt la modă scriitorii fără talent.*

– Spui asta cu aerul că faci o constatare senzaţională.

– *Dar nu e senzaţional? Ce-ai zice de o modă a roţilor pătrate?*

– Ai umor, dar comparaţia nu se potriveşte. De fapt, nici nu sunt la modă scriitorii fără talent, ci scriitorii care nu-şi etalează talentul. Cititorul de azi refuză orice mistică, deci şi mistica talentului.

– *Mistică, nemistică, fără talent nu faci nimic.*

– Poţi să creezi şi fără talent, dar cu mai mult efort. Talentul, în literatură, înseamnă să ai capacitatea înnăscută de a găsi repede cuvântul necesar, de a intui ce anume îl emoţionează pe cititor, de a contrazice cu fantezie şi la momentul oportun aşteptările acestuia. Toate aceste aptitudini pot fi înlocuite printr-o laborioasă activitate a inteligenţei. De altfel, chiar şi scriitorii care au talent trebuie să *gândească* necontenit, pregătindu-se pentru scris. După părerea mea, adevăratul scriitor nu încetează nici o clipă să se perfecţioneze.

– *Să se perfecţioneze?! Vorbeşti despre scris ca despre lăcătuşerie.*

– Între aceste două profesii este doar o diferenţă de grad de complexitate. Trebuie să renunţăm odată la metafizica actului creaţiei, tocmai pentru a-i asigura creatorului un loc poate mai prozaic, dar şi mai cert între semeni. Există destule exemple în istorie de artişti care n-au mai fost invitaţi la ospăţul vieţii presupunându-se că s-au delectat suficient cu ambrozia din lumea muzelor. Literatura este o profesie dificilă, care pretinde angajarea sufletească integrală

a celui care o practică, dar nu este altceva decât o profesie.

– *Şi cum anume ar trebui (sau ar putea) să se pregătească un scriitor pentru scris?*

– Ţi-am mai spus că principala problemă constă în a înţelege ce anume îi emoţionează pe oameni şi din ce cauză. Sensibilitatea estetică a cititorului trebuie să i se înfăţişeze scriitorului ca o claviatură pe ale cărei clape el să ştie să apese cu precizie, în funcţie de efectul scontat. Ca să cunoască bine mecanismul de producere a fiecărei emoţii, se poate studia zi de zi, cu atenţie, pe sine. Adevăratul scriitor analizează necontenit ce simte şi de ce. Chiar şi când trăieşte extazul contopirii cu fiinţa iubită, chiar şi când i se naşte un copil, chiar şi când îi mor părinţii, nu încetează să-şi urmărească reacţiile.

– *Chiar şi când se plimbă pe stradă?*

– Ştiu că glumeşti, dar am să-ţi răspund în registru serios: da, chiar şi când se plimbă pe stradă. Uite, să presupunem că am ieşit amândoi la plimbare şi trecem pe lângă un gard de beton compact, înalt de doi metri. Ce impresie îţi provoacă?

– *De inaccesibilitate...*

– Nu te-ai analizat suficient. O şi mai mare impresie de inaccesibilitate poate să-ţi provoace un gărduleţ decorativ, care nu-ţi ajunge decât la genunchi, pentru că simţi convingerea nestrămutată a stăpânului casei că nimeni nu va îndrăzni să-i violeze teritoriul; este, probabil, un om atât de puternic, încât s-a mulţumit să marcheze acest teritoriu. Zidul înalt te face, dimpotrivă, să te gândeşti la un locatar înfricoşat, care stă ascuns şi aceasta îţi dă un sentiment de superioritate. Îţi vine să crezi că oricând ai vrea ai putea pătrunde înăuntru.

– *Hai să schimbăm subiectul. De pildă, să traversăm strada.*

– De câte ori traversez strada şi întâlnesc mulţimea de oameni care vine din sens opus încerc o vie satisfacţie văzând cum se despică în două pentru a-mi face loc să trec. Ştii din ce cauză?

– *Cred că din orgoliu.*

– Este, din nou, o explicaţie superficială. De fapt, în crearea acelui coridor eu văd o confirmare a existenţei mele şi, în acelaşi timp, o comunicare fără cuvinte cu semenii.

– *Grăbeşte-te cu traversatul, nu vezi că se schimbă culoarea semaforului?*

– Să vorbim şi despre semafor: cine a ales roşul pentru „stai" şi verdele pentru „liber" a acţionat sub influenţa aceluiaşi mecanism de producere a emoţiilor...

– *Nu. Nu cred că poliţia are asemenea preocupări.*

– Are, chiar dacă nu urmăreşte aceasta în mod deliberat. Roşul evocă difuz în mintea noastră o stare de urgenţă, o rană, un soare în declin, rugina; într-un cuvânt, o primejdie. Verdele, care ne aduce aminte de păduri şi de pajişti, semnifică o stare de normalitate.

– *Pe mine, la un semafor mă impresionează şi altceva: faptul că funcţionează automat, ca un agent de circulaţie impersonal. Este un fel de inteligenţă a străzii, supraumană, şi de aceea clipirile sale îmi dau un sentiment de confort şi de siguranţă.*

– Poate şi pentru că există în psihicul tău o componentă feminină, o nevoie de protecţie. Pe un bărbat adevărat, reglementarea autoritară a fluxului de maşini şi a celui de pietoni îl enervează.

– *Să studiem, mai bine, în continuare impresiile pe care ni le provoacă strada...*

– Văd că ai intrat în joc.

– *Da. Iată, în această vitrină un manechin care, pentru mine, are, nu ştiu din ce cauză, ceva neliniştitor.*

– Poate pentru că este de aceeaşi mărime cu oamenii reali.

– *Nu înţeleg.*

– Aminteşte-ţi că sculpturile care reprezintă oameni sunt de obicei sau mult mai mari decât oamenii adevăraţi, sau mult mai mici (statuetele de interior). Această frapantă diferenţă de proporţii constituie un mod de a delimita spaţiul realităţii de spaţiul artei; ne ajută să înţelegem într-o clipă că sculptura este cu totul altceva decât viaţa de fiecare zi. Manechinele, însă, nu respectă această regulă şi introduc o stranie confuzie între existenţă şi imitarea ei; te fac să te gândeşti la nişte oameni morţi sau produşi pe cale sintetică.

– *Cred că ai dreptate. Hai să intrăm la Universitate şi să ne uităm la statuile din hol.*

– Mai bine să nu mergem şi, în schimb, să ne imaginăm următoarea scenă: că pe coridoarele Universităţii, profesorii şi studenţii merg pe biciclete, scoţând clinchete zglobii din soneriile nichelate.

– *Mi se pare o scenă foarte comică.*

– Bănuiam. Dar ştii de ce?

– ...

– Fiindcă austeritatea care domneşte de o sută de ani în masiva clădire te-a intimidat de multe ori şi simţi un fel de eliberare imaginându-ţi aşezământul invadat de o larmă de vacanţă; această eliberare se transformă în râs.

– *Jocul de-a explicarea emoţiilor se poate juca doar pe stradă? N-ar fi util pentru un scriitor să-şi explice şi emoţiile pe care i le provoacă literatura scrisă de alţii?*

– Dă-mi un exemplu.

– *M-am gândit adeseori, înainte de disc[illegible] noastră, de ce scrierile vechi sunt priv[illegible] întotdeauna cu un fel de evlavie, chiar şi când n[illegible]*

au o valoare artistică reală. Este, de fapt, un fel de iluzie optică, datorată ruperii legăturilor dintre text și circumstanțele care l-au generat. Scrise de autori care au trăit în urmă cu zeci sau sute de ani, cărțile respective par mesaje testamentare sau profetice. În plus, ele au fost în repetate rânduri transcrise, înregistrate și glosate, astfel încât s-au oficializat. Manualele școlare le acordă, de asemenea, statutul de inscripții sacre, infinit analizabile, iar pe scriitorii în cauză îi prezintă ca pe niște personaje legendare. Chelia luminoasă a lui Vasile Alecsandri, profilul juvenil al lui Mihai Eminescu cu privirea îndreptată spre depărtări cuprind un mesaj mut, indescifrabil.

– Ai dreptate. Bineînțeles că *orice* emoție merită definită și explicată, pentru că scriitorul trebuie să dețină pe deplin „secretul cifrului” și, astfel, să poată oricând declanșa în conștiința cititorului o anumită stare afectivă. Jocul se poate juca și invers: să alegi o emoție – neliniștea, bucuria, teama de necunoscut, senzația de adăpostire perfectă, nevoia de dăruire etc. – și apoi să cauți situația care produce această emoție. Vom face, cândva, și această experiență...

* * *

– Literatura prezintă un mare avantaj: spre deosebire de statui, care se macină sub vânturi și ploi, spre deosebire de tablouri, care se scorojesc sau ard, spre deosebire de pelicula folosită la cinematograf, care se decolorează, spre deosebire de balet, care se evaporă odată cu spectacolul, cuvântul scris n-are moarte.

– Ai auzit de biblioteca din Alexandria?

– Romanul lui Petre Sălcudeanu?

– Nu, chiar de bibliotecă.

– Am auzit. Dar în zadar vrei să-mi dovedeşti că şi cărţile (pergamentele, revistele etc.) se pot distruge. Când afirmam că, spre deosebire de alte forme de artă, cuvântul scris n-are moarte, nu mă gândeam că hârtia sau vreun substitut al ei rezistă mai mult. Nu rezistă. Dar combinaţia de cuvinte poate fi oricând transcrisă, poate fi săpată în piatră, poate fi pur şi simplu ţinută minte şi transmisă din generaţie în generaţie. Limba este o convenţie – nu un material, ca bronzul sau cartonul – şi de aceea rămâne în afara acţiunii distructive a timpului. Este o idealitate...

– Această „idealitate" depinde de oameni şi de modul lor de viaţă, deci de ceva concret. Gândeşte-te la o flacără albastră, care pare imaterială. Este de ajuns să întorci un buton şi să măreşti sau să reduci cantitatea de gaz metan folosită drept combustibil pentru ca flacăra să-şi schimbe forma. Este suficient să modifici compoziţia chimică a combustibilului pentru ca şi culoarea flăcării să varieze. Iar dacă deschizi fereastra, curentul de aer face ca flacăra să se stingă complet. Limba depinde, la fel, de o comunitate umană, de stadiul de civilizaţie, de cursul istoriei. Chiar şi limba română, vorbită de un popor stabil, care şi-a păstrat timp de mii de ani reşedinţa de-o parte şi de alta a curburii Carpaţilor şi, în mijlocul agitaţiei altor popoare, şi-a constituit cu tenacitate o spiritualitate proprie, chiar şi limba română, deci, pe care lingviştii străini o admiră şi o invidiază pentru marea ei unitate, fisurată puţin şi nesemnificativ de câteva diferenţe dialectale, s-a transformat destul de mult de-a lungul timpului, făcând să se încline, ca turnul din Pisa, destule opere literare solide.

– Te referi la scrierile cronicarilor?

– Acelea, din punct de vedere literar, erau de la început înclinate, fiind construite din cărămizile nearse ale unei limbi încă în formare. Mă refer, cum am precizat, la *opere literare solide*, cum ar fi, de pildă, scrierile lui Ion Creangă. Ascultă: „Şi atunci, o dată se suie în pod şi coboară de-acolo un căpăstru, un frâu, un biciu şi o şea, toate colbăite, sfarogite şi vechi ca pământul. Apoi mai scoate dintr-un gherghiriu nişte straie foarte vechi, un arc, nişte săgeți, un paloş şi un buzdugan, toate pline de rugină, şi se apucă de le grijeşte bine şi le pune deoparte. Pe urmă umple o tavă cu jaratic, se duce cu dânsa la herghelie şi o pune între cai. Şi atunci numai iaca ce iese din mijlocul hergheliei o răpciugă de cal, grebănos, dupuros şi slab, de-i numărai coastele; şi venind de-a dreptul la tavă, apucă o gură de jaratic." Nu simți că vin din *alte vremuri* cuvinte ca *sfarogite, colbăite, gherghiriu, grijeşte, iaca, grebănos, dupuros*?

– Termenii mi se par, dimpotrivă, familiari. Parcă i-am mai auzit cândva, în vis, sau i-am folosit într-o altă existență.

– Nu faci decât să confirmi ceea ce ți-am spus eu. Peste încă o sută de ani şi această legătură minimă între tine şi text se va rupe...

– Nu cred că am să mai trăiesc atât. Dialogurile cu tine sunt foarte obositoare...

– Peste o sută de ani, spuneam, cuvintele acestea nu vor mai fi nici măcar o vagă amintire.

– Nu-i nimic. Vor exista îngrijitori de ediție, filologi care să explice, la subsolul fiecărei pagini, ce au însemnat cândva aceste cuvinte.

– Vor putea să explice şi în ce consta farmecul lor?

– Pui prea mare preț pe cuvinte.

– În cazul lui Ion Creangă, este inevitabil. Valoarea operei sale se bazează în mare măsură pe

expresivitatea unei variante orale a limbii noastre. Dar să nu ne referim exclusiv la acest aspect. Sunt de acord să aducem în discuţie şi *figuraţia, decorurile*, de care se serveşte scriitorul. Nu cad şi ele în desuetudine? Să examinăm încă o dată pasajul pe care ţi l-am citat mai înainte. De suit în pod nu te-ai mai suit, sunt convins, din copilărie, când îţi petreceai vacanţele la bunici. Acum stai la bloc şi la ultimul etaj nu găseşti decât o uscătorie. Căpăstru, frâu, bici şi şa mai vezi doar în filmele western şi nici acolo nu le priveşti cu atenţie pentru că urmăreşti captivat cavalcada şi împuşcăturile. În orice caz, un frâu nu cred să fi ţinut în mână vreodată. Şi mai sigur este că doar la muzeu ai făcut cunoştinţă cu arcul, săgeţile, paloşul şi buzduganul. Jăratic, de asemenea, unde să fi întâlnit, dacă îţi încălzeşti locuinţa cu calorifere, şi nu cu sobe? Toate aceste îndeletniciri şi obiecte care, pe vremuri, făceau parte din viaţa de fiecare zi sunt, pentru tine, elementele componente ale unui mod de viaţă *reconstituit*. Reconstituit pe baza informaţiilor din cărţi, filme, documente, relatări ale unor bătrâni sau amintiri din propria-ţi copilărie. Drept urmare, ele au o forţă de sugestie intermediată, de gradul doi şi conferă lecturii un caracter livresc. O operă literară frustă poate ajunge astfel la un rafinament neaşteptat – aşa cum se transformă strugurii în stafide prin simpla trecere a timpului – şi până la urmă, într-un viitor îndepărtat, se poate şi pulveriza, ieşind cu totul din raza experienţei oamenilor din epoca respectivă.

– Nu eşti deloc moderat în previziuni...

– Sunt realist. Crezi că peste un veac sau peste un mileniu va mai înţelege cineva la ce servea un paloş?

– Cred că va mai înţelege pentru că, oricât va progresa civilizaţia, inclusiv în situaţia în care agresivitatea va dispărea complet din relaţiile

dintre oameni, tot va exista simţul competiţiei, al confruntării şi oamenilor de atunci li se va putea explica faptul că paloşul era, să zicem, un instrument rudimentar de reducere la tăcere a adversarului prin practicarea unor incizii în corpul său şi provocarea de hemoragii.

– Sunt de acord. Dar gândeşte-te că fiecare noţiune va avea nevoie de un asemenea eşafodaj de glose şi că va fi foarte greu pentru cititor să trăiască emoţia estetică în mijlocul tuturor acestor complicaţii. I se va explica, de exemplu, că „răpciuga de cal" era un mijloc de locomoţie folosit pe vremuri de oameni şi, eventual, i se va arăta un asemenea animal la grădina zoologică; că frâul reprezenta un dispozitiv de reducere a vitezei „vehiculului"; că jarul rezulta din procesul de oxigenare a cărbunilor – adică a unor trunchiuri de copaci păstrate milioane de ani în pământ – în scopul obţinerii energiei termice. Şi aşa mai departe. Dar acum să-l mai faci să înţeleagă ce halo efectiv avea fiecare obiect, ce plăcere simţeai mângâind pielea catifelată a unui cal, cum zăngăneau harnaşamentele, ce fericit tremura aerul în dogoarea de deasupra jăraticului? Toate aceste trăiri se vor stinge...

– Vor exista altele, poate mai intense şi mai complexe.

– N-am nici o îndoială, dar acestea, de acum, vor dispărea din conştiinţa umanităţii.

– Nu vor dispărea fără rost. Fiecare îşi va îndeplini rolul într-o anumită etapă şi vor fi integrate selectiv în etapa următoare, astfel încât – exact ca treptele purtătoare ale unei rachete, care, pe măsură ce „ard", sunt abandonate în cosmos – vor contribui la evoluţia speciei noastre şi vor persista, abstract, în ideea însăşi de afectivitate. Emoţia trăită la explorarea unui pod plin de vechituri se va regăsi, fără s-o ştie nimeni, în

emoţia trăită la cercetarea memoriei unui vechi calculator electronic înainte de dezafectarea lui, emoţia trăită la aprinderea focului în sobă se va regăsi, tot aşa, fără s-o ştie nimeni, în emoţia trăită la aprinderea unei stele stinse...

– Dacă vrei să compui o povestire ştiinţifico-fantastică, te rog s-o faci în solitudine, după... program. Acum avem de susţinut o discuţie serioasă.

– Ai ceva împotriva literaturii ştiinţifico-fantastice?

– Nu. Am ceva împotriva devierilor de la sensul de bază al unei demonstraţii. Să recapitulăm, deci. Din dialogul de până acum rezultă că nu ai de ales şi recunoşti pierderea treptată a *actualităţii* unei opere literare. Bineînţeles că fiecare reprezintă o *contribuţie*, cum ai spus, dar ca realitate de sine stătătoare se perimează, lent, până la anulare din cauza necontenitei evoluţii a limbii ca şi din cauza căderii în desuetitudine a realităţii istorice din care a fost luată „materia primă" necesară constituirii realităţii artistice.

– Procesul se desfăşoară, în orice caz, foarte încet. Sunt atâtea creaţii literare rămase din Antichitate care nici azi nu şi-au pierdut valoarea.

– S-a desfăşurat foarte încet până de curând. Dar, după cum singur constaţi, progresul se accelerează. Treptele purtătoare ale rachetei se aprind într-un ritm tot mai rapid.

– Scriitorul nu-şi poate lua nici o măsură de precauţie?

– Îşi poate lua. De exemplu, mutând accentul de la decor la mişcările sufleteşti care nu se modifică atât de repede.

– Aceste mişcări nu pot fi reprezentate abstract. Se afirmă tot într-un cadru şi anume în unicitatea lui. Nu am cum să sugerez sentimentul de singurătate decât înfăţişându-l pe un om pe o

plută, în mijlocul oceanului, sau într-o pădure nemaicălcată de picior omenesc, sau înconjurat de nisipurile nesfârşite dintr-un deşert.

– Este adevărat, dar eu vorbeam nu de o renunţare la cadru, ci de felul cum se pune accentul. Cine se ocupă cu prioritate de exotismul ambianţei, cine îşi oferă o voluptate de colecţionar inventariind obiectele, cine intră, prozaic, în analiza minuţioasă a momentului istoric nu se dovedeşte prevăzător faţă de primejdia perimării operei sale. Centrul de interes trebuie mutat spre dimensiunile fundamentale ale fiinţei noastre. Iar cât priveşte recuzita cu care evidenţiem aceste dimensiuni – pentru că este absolut necesară o recuzită – se cuvine să ne-o procurăm din ambianţa specifică existenţei moderne. Să avem, chiar, un gust al anticipaţiei...

– Până la urmă, tot literatura ştiinţifico-fantastică!

– Să nu exagerăm. Dar mă gândesc că, de pildă, sentimentul de singurătate pe care îl invocai mai înainte ar putea fi reprezentat mai curând prin izolarea cuiva într-una din miile de locuinţe ale unei mari aglomerări urbane sau prin aşteptarea, fără speranţă, la marginea unei autostrăzi pe care trec în flux continuu nenumărate maşini.

– Sau, de ce nu, prin descrierea singurătăţii cosmice pe care o simte un astronaut – nu făcea Dumitru Prunariu exact această mărturisire? – atunci când Pământul dispare din raza sa vizuală.

– Ai înţeles perfect. Ca să nu mai vorbim despre faptul că se ajunge, astfel, şi la o nouă nuanţă a emoţiei, pentru că ansamblul de circumstanţe are întotdeauna specificul său, inimitabil şi generează o stare sufletească aparte. Şi mai este ceva. Scriitorul care ţine pasul cu epoca sa se situează pe o linie de forţă principală, mărindu-şi în mod inteligent şansa

supravieţuirii artistice. Ori de câte ori se va mai evoca epoca respectivă, ori de câte ori istoricii, sociologii, antropologii, etnografii ş.a.m.d. o vor supune unui studiu sistematic, se vor referi, inevitabil, şi la literatură şi anume la acea literatură care *reprezintă* spiritul momentului. Îţi dai seama că în secolul douăzeci şi unu nici un cercetător nu se va arăta interesat de acea parte din poezia de azi care pastişează creaţia lirică din veacul al nouăsprezecelea. Atenţia sa se va îndrepta în mod sigur asupra unor cărţi de versuri caracteristice pentru perioada de acum. Recunosc că nu este uşor să ai vocaţia prezentului, pentru că trebuie să faci faţă unor situaţii neprevăzute, aducând în literatură elemente care *n-au mai fost folosite ca mijloace de expresie*. Este relativ uşor să imiţi ceea ce a mai fost imitat; ţi se pretinde, cel mult, o diferenţiere subtilă de stilul predecesorilor („variaţiuni pe aceeaşi temă"). Dar este dificil şi adeseori, la prima vedere, imposibil să converteşti în literatură materia încă fumegândă a realităţii imediate.

– Á propos *de imitaţie*...

– ...

– *Scuză-mă, de imitaţia inventivă! Cum să imiţi, fie şi inventiv, „dimensiunile fundamentale" ale fiinţei noastre în condiţiile în care imitaţia, de orice fel, presupune o luare în considerare a aparenţelor; şi o convocare a aparenţelor, pentru crearea impresiei de realitate. Sincer să fiu, pe toţi autorii care teoretizează în jurul necesarei profunzimi a literaturii îi suspectez de ipocrizie. Când poetul ne atrage atenţia că iubita lui are părul de aur atinge, cumva, adâncimile ameţitoare ale psihicului feminin?*

– N-a fost vorba despre psihologia abisală – deşi nu o exclud –, ci despre „dimensiunile fundamentale" ale existenţei noastre. Poetul care îşi prezintă

iubita aşa cum afirmi tu mai înainte, cu o evidentă intenţie ironică, nu merită să fie ironizat, pentru că reuşeşte, într-adevăr, să reprezinte o caracteristică esenţială a femeii şi anume capacitatea ei de a se constitui într-un miraj erotic. Dar n-are rost să ne oprim la exemple simpliste. Multe dintre observaţiile făcute de scriitori sunt chiar profunde, iar obsesia profunzimii, departe de a se număra printre atitudinile doar *afişate*, are deplină justificare, ca o asumare a ceea ce este mai dificil şi ca o premisă a performanţei, aspecte despre care am mai vorbit când am discutat despre „regulile jocului" în artă. Nu ştiu, dacă, elev fiind, ai jucat un joc foarte amuzant, bazat pe pantomimă; adversarul îți spunea la ureche un cuvânt, iar tu trebuia să te foloseşti de calitățile tale de mim pentru a-ți face coechipierii să ghicească acel cuvânt.

– *Mi-aduc aminte.*

– În cazul acesta îți aduci aminte şi cât de uşor îți venea să mimezi un cuvânt ca „locomotivă", „pasăre", „dirijor" şi, în acelaşi timp, ce sentiment al imposibilului aveai când ți se pretindea să traduci prin gesturi termeni de genul „talent", „gelozie", „curiozitate". Un mare scriitor îşi asumă exact acest fel de dificultăți pentru a-şi pune la încercare forța creatoare. În *L'Education sentimentale*, Gustave Flaubert îşi propune nu doar să înfăţişeze Parisul din 1840, ci mult mai mult decât atât; să ne dea o imagine cât mai convingătoare a transformărilor complexe – unele infinitezimale, altele brutale şi neliniştitoare, ca nişte surpări de teren – prin care trece dragostea lui Frédéric Moreau pentru Marie Arnoux. Scriitorul francez reuşeşte să „mimeze" această extraordinar de greu de mimat degradare a unui sentiment puternic sub efectul corosiv a zeci şi zeci de cauze exterioare.

– *Dacă ai priză la prezent şi dacă ştii să alegi esenţialul – chiar şi cu prețul întâmpinării*

unor dificultăţi în elaborarea propriu-zisă a operei – poţi să fii sigur că textele semnate de tine vor înfrunta timpul mai bine decât altele. Simplu!

– Simplu, într-adevăr. În fond, ca să ajungi campion la aruncarea suliţei nu trebuie decât să îl depăşeşti cu un centimetru pe campionul dinaintea ta. Ce contează un centimetru!

Condiţiile „fiabilităţii" operei literare, pe care tu le-ai simplificat în mod caricatural, nu sunt însă doar cele aduse în discuţie. O altă condiţie ar fi ca autorul în cauză să aibă şi puţin noroc. În destinul unei opere literare intervin atât de multe forţe – şi cupluri de forţe! – încât mintea noastră nu le poate urmări în inextricabila lor ţesătură; până la urmă ne mulţumim să vorbim de întâmplare, deşi fiecare întâmplare este rezultatul logic şi – în principiu – analizabil al unor cauze precise. Autorul dornic de nemurire ar trebui, aşadar, să aibă şi puţin noroc, adică opera sa să nu intre de-a lungul timpului – pe căi pe care nimeni deocamdată nu le poate prevedea – în conjuncturi nefavorabile.

– *Cu aceasta sunt de acord. Şi am să-ţi dau şi un exemplu de conjunctură nefavorabilă.*

– Aştept.

– *Mă gândesc la situaţia în care o operă literară are mare succes şi determină apariţia a numeroşi imitatori. Invazia de texte asemănătoare produce până la urmă în rândurile publicului o senzaţie de saturaţie şi un fenomen de respingere. Epigonii eminescieni de la 1900 au dat lovitura de graţie sensibilităţii romantice. Barbiştii din generaţia lui Nichita Stănescu – şi Nichita Stănescu însuşi, prin unele din poeziile sale de început – au compromis „ermetismul". Rapsozii „situaţiei planetare" au făcut să ni se pară că sună fals pledoariile patetice şi neologistice ale*

lui Adrian Păunescu. Repetarea unui semnal – este o lege a activității psihice – duce la inhibarea centrului care îl receptează.

Dar nu trebuie să avem în vedere doar această sațietate. Apariția unui duplicat își exercită și altfel efectul negativ: distruge misterul creației, producând publicului impresia că oricând *se poate crea o operă ca aceea care l-a impresionat întâi. Unicatul – mărturisesc că nu știu din ce cauză – se înconjoară întotdeauna de un fel de aureolă a creației demiurgice. Dar prezența unei copii desacralizează și originalul, și copia, aruncându-le pe amândouă în regimul parodiei.*

– Poate pentru că face vizibil mecanismul de funcționare și actul artistic devine previzibil; omul râde de fiecare dată când cunoaște dinainte „sfârșitul".

– Poate. Sigur este, în orice caz, că multiplicarea unei opere literare cu concursul zelos al imitatorilor – deși pare o formă sau o certificare a succesului – contravine intenției autorului de a înfrunta prin creația sa timpul.

– Nu este chiar atât de sigur. În multe cazuri, afirmația ta se verifică; dar există și situații care te contrazic. Când ai amintit de posteminescienii minori ai folosit, nu întâmplător, pentru a defini obiectul acțiunii lor de compromitere, expresia „sensibilitatea romantică" și nu ai riscat să susții că s-a compromis în vreun fel poezia lui Mihai Eminescu. Și nici nu s-a compromis. Poate că în momentul respectiv devenise ea însăși mai puțin interesantă pentru cititori, dar la scurt timp după dispariția în neantul uitării a prozeliților marelui poet, creația sa a reintrat în centrul atenției, ca o fertilă sursă de iradiere spirituală. Imitatorii n-au reușit decât să-i intensifice strălucirea, așa cum stropii de apă aruncați într-un foc puternic produc, în mod neașteptat, o intețire viforoasă a vâlvătăilor. Epigonismul constituie un bun

mediu de propagare (şi de amplificare) a creaţiei. Una este să sufli într-o trompetă şi alta – să fii urmat imediat de o sută de trompetişti.

Dar, cum spuneam, nu se poate stabili o regulă. Foarte multe alte cauze ridică sau coboară într-un mod greu de înţeles o operă literară, astfel încât uneori mi-o închipui ca pe un avion de hârtie purtat capricios de vânt.

– Şi totuşi, dincolo de orice teorie, acest avion străbate uneori veacurile. Sunt, în istorie, atâtea exemple de cetăţi transformate în praf şi pulbere, de imperii care păreau eterne şi din care n-a mai rămas decât amintirea, de descoperiri ştiinţifice cândva grandioase, iar azi privite cu amuzament până şi de copiii din primii ani de şcoală. Marile creaţii literare, în schimb, traduse sau repovestite, adnotate sau însoţite de ample studii, autentificate sau supuse tuturor contestaţiilor, ajung mereu la noi şi, probabil, vor ajunge şi la generaţiile următoare, cu o frumuseţe mereu renăscută.

– Literatura, deşi nu este eternă, aşa cum îţi place să crezi, este, într-adevăr, uimitor de rezistentă în comparaţie cu alte expresii ale existenţei. Fiecare text mi-l închipui ca pe un mecanism cu arc: autorul întoarce arcul (mai mult sau mai puţin, după puterile sale) şi îl lasă apoi să se destindă pentru a pune în mişcare, subtil, angrenajele emoţiei estetice. Tic-tac-ul se aude vreme îndelungată, astfel încât de la un moment dat suntem tentaţi să credem că nu se va mai opri nicicând; că s-a realizat un *perpetuum mobile*. Dar se poate, oare, realiza un *perpetuum mobile*?

* * *

– Am discutat la un moment dat despre faptul că scriitorul se poate pregăti pentru scris făcând efortul de a-și explica mereu, în viața de fiecare zi, de ce anume îl impresionează ceea ce îl impresionează. Și tot atunci am convenit că jocul se poate juca și invers, numind întâi o emoție și căutând apoi situația care o produce. Această a doua variantă mi se pare însă imposibil de pus în aplicare.

– De ce?

– Pentru că scriitorul nu are la dispoziție decât propria sa experiență afectivă. Și dacă printre amintirile lui nu găsește situația în cauză nu-i rămâne decât să... renunțe, întrucât în acest domeniu nimic nu se poate rezolva pe cale pur logică.

– De ce?

– Există un mister al creației, o intuire miraculoasă a mijloacelor de maximă expresivitate, față de care orice raționament mi se pare prozaic.

– De ce?

– Abia acum constat că întrebările tale, repetate mecanic, au un sens ironic, ca să nu mai vorbesc despre faptul că orice întrebare este o formă de agresiune.

– Era să te întreb de ce. Dar mă abțin. Interogația este, într-adevăr, o formă de agresiune (nu s-a spus de atâtea ori că interogatoriul, luat într-un anumit mod, reprezintă o tortură?). Ar fi interesant să ne oprim pentru o clipă asupra acestui aspect și să vedem ce implicații are în literatură. Apoi vom relua discuția de unde am întrerupt-o. Afirmai deci – și îți dădeam dreptate – că orice întrebare este o formă de agresiune. Dar știi din ce cauză?

– Pentru că reprezintă o exercitare a voinţei cuiva asupra altcuiva. Cel care pune întrebarea are iniţiativa, în timp ce celălalt trebuie să o suporte, cu atât mai mult cu cât întrebarea cade pentru el pe neaşteptate. Primul îşi manifestă o necesitate interioară (de a afla ceva anume), în timp ce al doilea, departe de a avea această libertate, trebuie să se conformeze dorinţei celuilalt. Se poate întreba orice, dar nu se poate da orice răspuns.

– De acord. Dar de ce spui „trebuie să se conformeze dorinţei celuilalt”? De ce „trebuie”? În fond, arma agresiunii constă în câteva cuvinte. Cine ne obligă să le luăm în serios?

– Nu-mi dau seama. În orice caz, după ce mi se pune o întrebare, simt că se creează o tensiune care mă obligă să răspund.

– Înclin să cred că este iarăşi vorba de o funcţionare a convenţiei pe care oamenii au instituit-o de mii de ani. De mici copii învăţăm că la o propoziţie pronunţată cu o intonaţie suitoare avem obligaţia să dăm imediat un răspuns. Cu timpul, obligaţia ne intră în sânge şi o îndeplinim mecanic, aşa cum ne oprim din mers şi ne legăm şireturile desfăcute sau ridicăm receptorul când sună telefonul.

– Zbârnâitul telefonului este, într-un fel, tot o interogaţie...

– Bineînţeles, ca şi descheierea şireturilor, căderea de pe masă a unui obiect, deschiderea bruscă a unei ferestre din cauza unei rafale de vânt şi aşa mai departe. De fapt, toate intră în categoria mai largă a „apelurilor” la care avem obligaţia să răspundem. Educaţia face să ne însuşim atât de intim această obligaţie încât, neîndeplinind-o, ne copleşeşte un insuportabil sentiment de vinovăţie. Şi ca să ne eliberăm de el preferăm, aproape întotdeauna, să ne conformăm convenţiei. Întrebarea este o formă de

agresiune tocmai pentru că uzează de autoritatea unei legi nescrise pentru a obține ceva de la un om.

– *Interpretarea ta este unilaterală. După opinia mea, întrebarea are un sens profund pozitiv, deoarece invită la comunicare. Cineva trebuie să aibă inițiativa și se cuvine să-l privim pe acel cineva nu numai cu bunăvoință, ci și cu recunoștință pentru că „a spart gheața"; pentru că a declanșat o acțiune antientropică. Odată pusă o întrebare, ne revine într-adevăr oarecum neplăcuta obligație de a răspunde, dar și dreptul de a întreba imediat după aceea și noi. Se declanșează astfel un dialog, care n-ar fi fost posibil fără intervenția decisă a celui care a întrebat primul. Este adevărat că, întotdeauna, cine își asumă răspunderea de a declanșa un proces, de a schimba o situație dată este privit cu o anumită ostilitate (iată un nou subiect pe care l-am putea dezvolta cândva: de ce scriitorii cu spirit înnoitor – deci scriitorii mari, tocmai ei! –* au parte aproape întotdeauna de o primire nefavorabilă*). Este adevărat, de asemenea, că „inițiatorul", cu felul lui spontan de-a se manifesta, care întotdeauna conține și o doză, oricât de mică, de iresponsabilitate, merge oarecum la risc, putând, de exemplu, să-l smulgă pe interlocutor dintr-o stare de reverie care prețuia mai mult decât orice dialog. Dar acest risc există în fiecare afirmare a vieții, fără el totul ar încremeni. Cine deschide televizorul riscă să producă o flamă, cine bandajează o rană riscă să o infecteze, cine construiește o casă riscă să o facă insuficient de rezistentă și să devină autorul moral al unei catastrofe. Un om care pune o întrebare este un om care propune un dialog – riscând – și nu văd de ce l-am dezaproba.*

– Ai dreptate. De fapt, voiam să spun că întrebarea poate fi o formă de agresiune şi anume nu atunci când se uzează de autoritatea unei legi nescrise, ci atunci când se abuzează de această autoritate. Dar chiar dacă întrebarea este pusă cu intenţii bune, tot trebuie să recunoşti – de fapt, ai şi recunoscut – că reprezintă o intervenţie, că are un sens activ, că deţine o energie declanşatoare. Ei bine, tocmai această caracteristică a ei o face extrem de eficientă în literatură. Un poem care se încheie cu o întrebare – de exemplu, *Oboseala anului* de Lucian Blaga: „Cuprinsu-m-a oare, în miezu-i, un strop uriaş şi amar,/ ambra-lumină, răşina de chihlimbar,/ ce altădatănchidea pentru totdeauna în sine,/ din zboruri răpuşi, cu aripi întinse, fluturi, albine?" – îl transformă pe cititor în interlocutor sau, mai bine zis, îl aduce pentru o clipă în starea de interlocutor, făcându-l să se simtă gata de a răspunde. Desigur, nu va răspunde, dar mobilizarea conştiinţei sale va potenţa efectul poemului. Întrebarea rămasă deschisă generează un halo de răspunsuri posibile, o efervescenţă a gândirii.

– Rezultate mari cu investiţii mici; este ca şi cum ai arunca o grenadă...

– Nu este chiar aşa, dar, în sfârşit! Să reluăm discuţia de acolo de unde am întrerupt-o.

– Este vorba despre posibilitatea de-a juca „jocul" invers, adică de a numi întâi un tip de emoţie şi apoi de a căuta împrejurările care produc cu necesitate acest tip de emoţie. Eu afirmam că rezolvarea problemei se poate face doar intuitiv şi nu printr-un raţionament şi îţi explicam că logica este mult prea prozaică pentru a o apropia de actul creaţiei, care are misterul lui.

– Constat că este nevoie să întrerupem din nou discuţia pentru a supune oprobriului public acest cult al misterului.

– Nu vei găsi audiență. Toată lumea simte un fior de respect față de ceea ce este misterios și privește ironic cazurile elucidate. O cameră scufundată în întuneric este plină de poezie, dar când aprinzi lumina devine brusc banală. Lucian Blaga, poetul din care ai citat mai înainte, era și el un adept al misterului...

– Fiorul de respect pe care îl simțim în fața misterului este, de fapt, un mod eufemistic de a numi frica. Aşa suntem noi, oamenii, tratăm cu multă considerație ceea ce ne inspiră teamă și disprețuim ceea ce cunoaştem şi avem certitudinea că nu ne mai amenință în vreun fel. Dar nu este drept...

– Nu înțeleg.

– Teama constituie o dimensiune fundamentală a ființei noastre, dar nu în sensul negativ de anxietate paralizantă, ci în sensul pozitiv de nelinişte de explorator. Teama înseamnă, de fapt, dorința înfrigurată de-a exista. Un om „fricos" este un om care vrea foarte mult să trăiască și care, în acest scop, cercetează minuțios mediul ambiant pentru a se convinge că nu-l pândeşte nici o primejdie. Inspectează în felul acesta pădurea în care se află, continentul, planeta, spațiul cosmic... Şi nu numai atât, ci și lumea infinitezimală a atomilor, viața secretă a plantelor, procesele discrete din propriul său organism... Teama îl determină să nu se oprească niciodată din explorare, spre deosebire de „curajos" care se instalează cu o siguranță oarbă în spațiu şi... dormitează. Curajosul este curajos pentru că nu sesizează pericolele sau nu le conştientizează. Câtă conştiință – am putea spune parafrazându-l pe Camil Petrescu – atâta teamă. Și câtă teamă – atâta cunoaştere. Cu cât eşti mai fricos (deci: mai vital) cu atât eşti mai inteligent.

– În cazul acesta, slavă domnului, înseamnă că eu sunt de o inteligență sclipitoare.

– În acest permanent efort de elucidare a lumii înconjurătoare, ceea ce a fost clarificat este dat deoparte şi atenţia se concentrează în continuare asupra a ceea ce a rămas de explorat. De aici provine atenţia „respectuoasă" acordată necunoscutului. Şi tot aici se află originea aparentului dispreţ pe care îl arătăm unei realităţi investigate. Discriminarea între cunoscut şi necunoscut ţine, deci, doar de necesara operativitate a manifestării noastre ca fiinţe inteligente şi nu trebuie luată în serios. Este un fel de iluzie optică.

În concluzie, activitatea raţiunii, chiar dacă este analizabilă, vizibilă, nu trebuie desconsiderată în raport cu intuiţia sau cu alte aptitudini „obscure" ale noastre. Acestea au, în mod sigur, logica lor, pe care cândva o vom descifra.

Revenind acum, în sfârşit, la tema discuţiei noastre, putem afirma că producerea unei emoţii estetice pe cale pur raţională se cuvine să nu fie privită ca un atentat la „nobleţea" creaţiei. Ideal ar fi ca la un moment dat tot ceea ce creează omul să fie perfect controlat de către el, să nu mai existe realizări ale propriei sale gândiri în faţa cărora să se prosterneze ca în faţa unor miracole.

– *„Ei! cum le spui dumneata, să tot stai s-asculţi; ca dumneata, bobocule, mai rar cineva."*

– Deosebirea între un autor doar talentat şi unul doar inteligent este că primul găseşte repede, fără efort (şi chiar fără să înţeleagă ce face) elementele cu care poate produce o anumită emoţie estetică, în timp ce al doilea trebuie să desfăşoare, în deplină cunoştinţă de cauză, o activitate laborioasă pentru atingerea aceluiaşi scop.

– *Eu propun să vedem cum funcţionează gândirea celui de-al doilea; cu primul, oricum, nu avem nici în clin, nici în mânecă. Mă gândesc, deci, să jucăm odată mult discutatul joc cu numirea*

unei stări sufletești și căutarea situației care o generează. Am să-ți demonstrez că nu se poate ajunge la nici un rezultat. Dacă ar fi atât de simplu, am deveni cu toții scriitori.

– Nu este simplu, dar este perfect inteligibil. Să luăm un prim exemplu: cum se poate sugera declinul, decrepitudinea?

– *Așa, în general?*

– Nu. Să ne închipuim că scriem un roman, că personajul principal este un tânăr impetuos, cu o vitalitate triumfătoare, cuprins chiar de un fel de beție a propriei sale puteri și că avem nevoie ca la un moment dat acest tânăr să se întâlnească, pentru o clipă, față în față cu o puternică imagine a devastării pe care o produce timpul. Bineînțeles că în clipa respectivă privirea lui va rămâne fixată asupra acestui mesaj venit din viitor, dar imediat după aceea se va reîncărca de electricitatea vârstei și va fi cuprinsă de amnezie; acest aspect nu ne mai interesează în discuția de acum; ceea ce trebuie să facem este să găsim acea imagine a ruinei, a vetusteții care să rețină pentru o clipă privirea tânărului.

– *Mă gândesc că lucrul cel mai potrivit ar fi să descriem un om chiar bătrân. I-am studiat de multe ori pe semenii noștri ajunși la o vârstă înaintată; nici un palat lăsat în paragină nu este mai impresionant decât chipul lor zgâriat adânc de ghiarele timpului.*

– Ei, nici cu dumneata nu mi-e rușine!

– *Și știu de ce mi se pare impresionant. Fiindcă figura omenească reprezintă un fel de „afișaj" al conștiinței, se identifică în practica relațiilor interumane cu însăși conștiința, astfel încât degradarea ei ne alarmează.*

– Interpretarea ta are un caracter prea general. Așa ne îngrozește și desfigurarea produsă printr-un

accident. Trebuie să găsim ceea ce este specific bătrâneţii. Să ne gândim prin ce ni se evidenţiază ca bătrân un om bătrân.

– *Impresia începe încă de la haine. Stau într-un anumit fel pe el.*

– În ce fel anume?

– *Neglijent.*

– Neglijent se îmbracă şi un tânăr.

– *Da, dar este altfel de neglijenţă. La un tânăr îmbrăcatul reprezintă o obligaţie plictisitoare, de care se achită sumar. Apoi, odată îmbrăcat, îşi neglijează îmbrăcămintea, suprasolicitând-o prin mişcări energice. Spre deosebire de el, bătrânul se îmbracă pedant şi, ieşind în lume, se mişcă precaut, astfel încât neglijenţele care apar – un nasture lipsă, un tiv descusut – evocă nu o conduită exuberantă, ci o incapacitate de supraveghere: ochi slăbiţi, atenţie diminuată, surditate etc.*

– Şi totuşi, totuşi, încă nu ai pus punctul pe i. Diferenţa despre care vorbeşti este o diferenţă de interpretare. Fiindcă ştim că tânărul este tânăr atribuim neglijenţei lui o semnificaţie. Fiindcă ştim că bătrânul este bătrân atribuim neglijenţei lui o altă semnificaţie. Dar pe mine mă interesează ce anume ne face să ne dăm seama imediat că bătrânul este bătrân.

– *Înţeleg. Cred că, dacă ne referim tot la îmbrăcăminte, este vorba de aspectul straniu de lucruri noi, nefolosite. Aşa cum sunt şi hainele de pe morţi.*

– Eşti macabru.

– *Pentru binele literaturii, accept să fiu şi macabru. Deci acest aspect de lucru nefolosit ne frapează. Stofa parcă pavoazează o mobilă, nu un om. Cade drept, ca o draperie.*

– Cu îmbrăcămintea, oarecum ne-am lămurit. Să căutăm şi alte caracteristici.

– *Privirea absentă, capul care tremură, părul alb, mâinile acoperite de pete cafenii...*

– Dar interiorul locuinţei?

– *În primul rând, aglomerarea de obiecte. Tânărul se dispensează fără ezitare de obiectele inutile, ştiind că oricând poate să procure altele, dar bătrânul, obsedat de economisirea energiei care i-a mai rămas, păstrează cu grijă fiecare obiect. Aminteşte-ţi de borcanele cu dulceaţă zaharisită din locuinţele bătrânelor descrise de G. Călinescu.*

– Îmi amintesc. Până la urmă, te-am adus unde am vrut. Te-am determinat să compui – aşa netalentat, cum eşti – o pagină de literatură, bazându-te exclusiv pe un raţionament.

– *Literatură? Exagerezi. N-a fost decât un exerciţiu şcolăresc. Ca să-ţi dai seama de diferenţă, hai să recitim împreună un pasaj din* Moşieri de altădată *de N. V. Gogol (traducere de Al. Teodoreanu şi Xenia Stroe) şi anume pasajul în care povestitorul îl revede pe Afanasi Ivanovici la cinci ani după moartea iubitei lui soţii, Pulheria Ivanovna: „Când ne-am aşezat să prânzim, fata din casă i-a legat lui Afanasi Ivanovici un şervet la gât, şi foarte bine a făcut, căci altfel şi-ar fi pătat tot halatul cu sos. Îmi dădeam toată silinţa să-l abat de la gândurile lui şi povesteam felurite noutăţi; el mă asculta cu zâmbetu-i de totdeauna, dar erau clipe când privirea lui rămânea pierdută în gol şi nici un gând nu se mai citea în ea; piereau toate. Adeseori ridica lingura cu terci şi, în loc s-o ducă la gură, o ducea la nas, iar furculiţa, în loc s-o înfigă în bucata de pui din farfurie, o înfigea zadarnic în garafa cu rachiu, şi atunci slujnica îi lua mâna şi i-o îndrepta spre friptură. Trebuia să*

aşteptăm uneori câteva minute până ni se aducea felul următor. Până şi Afanasi Ivanovici îşi dădea seama de asta, şi spunea: «De ce nu ne-o fi dând atâta vreme bucatele?» Dar eu vedeam lămurit prin uşa întredeschisă că feciorul care aducea la masă nici nu se gândea s-o facă şi moţăia, cu capul căzut pe laviţă."

– Are, într-adevăr, multă plasticitate...

– *Nu numai plasticitate,* realitate. *Portretul compus de noi prin deducţie este un portret-robot. Al lui Gogol este chiar un om.*

– Este tot un portret-robot, dar mai bine făcut; mai complex, mai subtil. Putem descifra un calcul în fiecare trăsătură a sa. Se vede că scriitorul a căutat maximum de expresivitate. Crezi tu că în viaţă mâna bătrânului duce lingura cu mâncare chiar la nas? Poate nu nimereşte tocmai gura, dar o asemenea precizare nu ar fi fost suficient de frapantă. Sau crezi că furculiţa, în loc să se înfigă în bucata de pui, intră exact în clondirul cu băutură? Altă exagerare făcută din necesitatea de a augmenta manifestarea nesiguranţei, şi de a infiltra o doză de umor în întreaga reprezentare, truc specific lui Gogol, care întotdeauna, printr-o discretă notă burlescă, accentuează tragismul unei situaţii. La aceasta se adaugă observaţii de alt ordin, de exemplu o observaţie de ordin social: slujnica şi feciorul nu mai dau atenţia cuvenită bătrânului simţind că el, cu slabele-i puteri, nu-i mai poate pedepsi. Alăturarea unor informaţii privind comportamentul bătrânului şi a unor informaţii referitoare la atitudinea celor din jur asigură complexitatea portretului, ne ajută să-l vedem în spaţiu, aşa cum se întâmplă cu orice obiect observat din cel puţin două unghiuri...

– *De acord. Dar cât timp ne-ar fi trebuit ca să căutăm pe cale logică tot acest ansamblu de elemente sugestive?*

– Poate şi o sută de ani. Dar n-are importanță. Important este că actul creației se dovedeşte perfect analizabil.

– Şi totuşi, viața îți oferă de multe ori situații mai expresive decât cele pe care ți le furnizează imaginația. Fiindcă tot am vorbit despre senectute, trebuie să-ți povestesc că zilele trecute am asistat, pe stradă, la o scenă care ar merita să fie folosită de un prozator. Un bătrân ieşise la soare să se încălzească; era înalt, slab, şi mergea drept, chiar puțin aplecat pe spate; făcea paşi înceți şi dădea blajin din cap, o continuă încuviințare; purta un basc bleumarin pe părul alb şi un tricou de marinar, puțin cam caraghios. Deodată, a văzut pe trotuarul de vizavi, un alt bătrân, probabil un prieten vechi, care trecea absent, parcă halucinat. A încercat să-l strige – „Domnu' avocat Stamatescu! Domnu' avocat Stamatescu" –, dar, cu vocea lui răguşită, stinsă, nu reuşea să se facă auzit. A avut o tresărire din abdomen, ca şi cum ar fi vrut să înceapă să fugă, însă imediat după aceea, cu picioarele tremurând, s-a oprit. Bătrânul de pe partea cealaltă a străzii nu se grăbea, defila şi el foarte lent prin soarele amiezii, însă îndepărtarea lui părea vertiginoasă, ca plecarea unui tren, celui rămas neputincios pe loc. „Domnu' avocat Stamatescu!" a mai „strigat" el odată şi gâjâitul lui n-a străbătut mai mult de un metru dispersându-se apoi în rumoarea obişnuită a oraşului.

– O întâlnire de gradul trei!

– Deci, nu te-a impresionat deloc această scenă.

– Ba da, m-a impresionat, dar aici apare şi o altă temă în afară de decrepitudine: imposibilitatea comunicării. Este o temă pe care mult timp scriitorii n-au remarcat-o, deşi este o sursă de extraordinar tragism.

– Să nu schimbăm subiectul; recunoşti că de multe ori viaţa îţi oferă situaţii mai expresive decât imaginaţia?

– Bineînţeles că viaţa cuprinde totul, inclusiv imaginaţia noastră, dar tocmai de aceea trebuie să avem o atitudine activă şi să selectăm. Scena descrisă de tine este numai una dintre miile la care asişti zilnic şi dacă ai reţinut-o este tocmai pentru că ai găsit-o sugestivă. Şi de ce să te limitezi să o remarci? Mi se pare mai înţelept să o analizezi astfel încât altădată, când vei avea nevoie de o situaţie expresivă şi nu ţi se va oferi de la sine, să ţi-o construieşti singur, prin analogie.

– Vorbeai de imposibilitatea comunicării. Construieşte tu o situaţie care să o ilustreze.

– Mă gândesc, de exemplu, că trebuie aleşi doi oameni care multă vreme au comunicat perfect şi au ajuns chiar la un fel de complementaritate. Este o bună premisă pentru a asigura maximum de dramatism situaţiei. Să spunem – o mamă şi fiul său. Apoi – această legătură se rupe, fiul pleacă, de pildă, pe front. Cei doi se gândesc unul la altul cu intensitate, dar nu reuşesc să se întâlnească. Îşi scriu scrisori, dar scrisorile nu ajung la destinaţie. În cele din urmă, fiul obţine o permisie şi vine în oraşul natal, însă din cauza anumitor împrejurări – pe care nu le mai imaginez acum – nu vrea ca mama lui să afle. Îşi îngăduie doar să meargă la fereastra casei ei şi, ascuns în întunericul nopţii, să privească în odaia luminată. În acest moment începe situaţia dramatică...

– Melodramatică!

– Depinde de tonul folosit de scriitor. Fiul priveşte, aşadar, pe fereastră şi o vede pe mama lui îndeplinind ritualul vieţii obişnuite, spălând rufe, sau cârpind ciorapi – poate chiar ciorapii lui –, sau curăţând câţiva cartofi obţinuţi cu greu.

– Sau căscând.

– Într-o parodie, ar merge. Dar așteaptă, întâi, să se constituie și să se acrediteze opera care va putea fi cândva parodiată. O vede, deci, pe mama lui într-o atitudine atât de familiară și de evocatoare și își închipuie cât de mult s-ar bucura ea dacă i-ar bate în geam, dar trebuie să se abțină și în cele din urmă să plece, fără certitudinea că o va mai întâlni vreodată.

– Așteaptă o clipă, să-mi șterg lacrimile.

– Nu, lasă mai bine obrajii brăzdați de lacrimi, ca să fii mai expresiv!

– Scena cu mama și fiul nu-mi place pentru că la tema necomunicării se adaugă, cu o putere de înduioșare garantată, tema dragostei mistice dintre mamă și fiu. O reprezentare mult mai directă și mai elocventă a imposibilității de-a comunica mi se pare următoarea: un naufragiat aflat de multă vreme pe o insulă face semne disperate la trecerea unui avion, dar pilotul nu-l observă. Sau, mai bine: nici naufragiatul nu observă avionul, nici pilotul nu-l observă pe naufragiat. Ar fi mai subtil...

– N-ar fi mai subtil, pentru că ar apărea întrebarea: cine joacă rolul de martor al dramei? Bineînțeles, scriitorul. În felul acesta, s-ar divulga prezența lui alături de personaje, iar pe noi, cititorii, ne-ar enerva ideea că scriitorul se străduiește în mod vizibil să ne impresioneze. Când doar pilotul nu-l remarcă pe naufragiat, intuim ce se petrece în sufletul naufragiatului și îi trăim deznădejdea prin simpatie. Scriitorul poate rămâne în umbră.

– Poate rămâne în umbră și dacă ambele personaje se ignoră. Le descrie pur și simplu și îl lasă pe cititor să constate în ce constă ironia sorții. Cititorul va fi singurul martor.

– Poate că ai dreptate. În orice caz, trebuie să recunoşti că se poate confecţiona literatură „la rece".

– *Nu cred. Sunt convins că un scriitor, într-un moment de inspiraţie, sau realitatea, prin jocul întâmplării, pot găsi reprezentări ale imposibilităţii de-a comunica de o mie de ori mai expresive decât cele pe care le-am găsit noi. Susţin chiar că nici tehnici literare mai simple – cum ar fi tehnica aluziei, de care vorbeam cândva – nu sunt întrutotul analizabile. Să-ţi dau un singur exemplu. Marin Sorescu foloseşte aproape exclusiv, în poemele sale, stilul aluziv şi totuşi aceste poeme au un farmec greu definibil. Ai putea, de pildă, explica de ce anume ne place cunoscuta lui poezie despre Eminescu, care începe cu „Eminescu n-a existat..."?*

– Desigur. Poetul poate fi considerat, într-adevăr, un maestru al stilului aluziv. Nu lipseşte mult ca în timpul lecturii să ţi-l închipui ca pe o gheişă, care îţi face cu ochiul. Spune ceva şi te obligă să te gândeşti la cu totul altceva. Şi aceasta fără să-ţi pună nici o clipă la îndoială capacitatea de a înţelege. Nu întâmplător se exprimă lapidar, operativ, cu un fel de încredere triumfătoare în reuşita comunicării. Aici se află explicaţia marii sale popularităţi. Cititorii se simt flataţi constatând că poetul îi tratează ca pe nişte parteneri inteligenţi, că le propune un fel de complicitate şi, drept urmare, îl preferă. Dacă vrei, reconstituim şi ceea ce îşi spun cititorii în sinea lor în timpul lecturii. Iată:

„Eminescu n-a existat [Fantastic! Ce afirmaţie îndrăzneaţă! Oare ce vrea să spună poetul? Oricum, a pregătit el o surpriză. Să vedem...]/ A existat numai o ţară frumoasă/ La o margine de mare [E clar: se referă la România!]/ Unde valurile fac noduri albe/ Ca o barbă nepieptănată de crai [Unde am mai întâlnit imaginea asta? A, chiar la Eminescu, cel care „n-a

existat", şi anume în *Călin:* „O, tu crai cu barba-n noduri ca şi câlţii când nu-i perii"... Păcat că nu-i Marin Sorescu de faţă, ca să vadă cât de repede am ghicit despre ce-i vorba!]/ Şi nişte ape ca nişte copaci curgători/ În care luna îşi avea cuibar rotit [Tot Eminescu! „Cuibar rotit de ape"... Nu-mi aduc aminte exact în ce poezie, dar am întâlnit în mod sigur imaginea asta...]/ Şi mai ales au existat nişte oameni simpli/ Pe care-i chema: Mircea cel Bătrân, Ştefan cel Mare/ Sau mai simplu: ciobani şi plugari/ Cărora le plăcea să spună/ seara, în jurul focului, poezii –/ *Mioriţa* şi *Luceafărul* şi *Scrisoarea a III-a* [Ce frumos! „Oameni simpli"... Adică domnitorii noştri au fost oameni simpli, ca ciobanii şi plugarii... „Un moşneag atât de simplu, după vorbă, după port"... Am înţeles! Şi e clar şi de ce aşează *Mioriţa* alături de *Luceafărul*: vrea să spună că la noi şi poezia populară, şi poezia cultă apar oarecum de la sine, că ne exprimă pe toţi... Extraordinar, cum te obligă Marin Sorescu să gândeşti!]/ Au mai existat şi nişte codri adânci/ Şi un tânăr care vorbea cu ei/ Întrebându-i ce se tot leagănă fără vânt [N-o să-mi închipui acum că într-adevăr îi întreba. Expresia trebuie luată la figurat. Este o aluzie la „Ce te legeni, codrule/ Fără ploaie, fără vânt"...]/ Acest tânăr... trecea bătut de gânduri,/ Din cartea cirilică în cartea vieţii [Da, da, pe vremea tinereţii lui Eminescu se scria în alfabet cirilic... Şi ştiu şi la ce poezie se referă... La o postumă, *În zadar în colbul şcolii...* „Nu e carte să înveţi/ Ca viaţa s-aibă preţ"...]/ Tot numărând plopii luminii, ai dreptăţii, ai iubirii/ Care îi ieşeau mereu fără soţ [Bine o mai aduce din condei! Vrea să spună că „plopii fără soţ" ai lui Eminescu au o semnificaţie. În fond, aşa şi e, multe în viaţă i-au ieşit lui Eminescu „fără soţ". Reiese din biografia lui.]// Au mai existat nişte tei [Copacul preferat al lui Eminescu!]/ Şi cei doi îndrăgostiţi/ care

ştiau să le troienească toată floarea/ Într-un sărut [Bineînţeles: „Adormi-vom, troieni-va”...]/ Şi nişte păsări ori nişte nouri/ Care tot colindau pe deasupra ei/ Ca lungi şi mişcătoare şesuri [Inteligent, dom'le, Sorescu! Se preface că nu ţine minte şi inversează: „Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri”... dar tot am recunoscut pasajul!]// Şi pentru că toate acestea/ trebuiau să poarte un nume,/ Un singur nume,/ Li s-a spus/ Eminescu [Minunat! Înţeleg! Vrea să spună că Eminescu n-a fost un om ca oricare altul, ci o sinteză a...Da, da... Ce emoţionant! N-am spus eu de la început că poetul ne pregăteşte o surpriză? Uite, ne-a pregătit! Şi ce surpriză!].”

– Poate că ai dreptate. Dar cred că sunt reacţiile unui om cu o cultură medie.

– Este nivelul la care se produce priza la poezia citată. Cu cât cresc exigenţele, cu atât apare riscul ca lectorul să nu prefere acest gen de creaţie literară.

– Dar reacţiile unui cititor foarte elevat la lectura unei literaturi de cea mai înaltă clasă le poţi prevedea?

– Bineînţeles, numai că sunt infinit mai complexe. De altfel, ai observat că există critici literari care scriu studii vaste – uneori o carte întreagă – despre un singur poem. Este un exemplu de reacţie complexă la un text. Pentru că – iartă-mă că fac această afirmaţie îndrăzneaţă – criticul este şi el un cititor.

* * *

– În ce condiţii îţi place să citeşti poezie? Vara sau iarna? Când plouă sau când este senin? La masa de lucru sau în fotoliu? Singur sau în compania cuiva?

– Îmi place nu să citesc, ci să ascult poezie, în interpretarea unui actor. Să ascult pe întuneric, pentru ca nu cumva chipul de o concretețe brutală al artistului să spulbere vraja. În absența oricărei determinări, cuvintele rostite cu voce tare reverberează vast în conștiința ascultătorului, generând un ropot de trăiri posibile (sau poate de posibilități de trăire), în felul risipitor în care degetele unui cântăreț iscă nenumărate sunete de câte o clipă pe corzile harfei. Mai am pretenția ca audiția să se petreacă într-un spațiu închis, departe de vacarmul orașului, dar și de freamătul naturii.

– Am văzut de multe ori, la televizor, actori recitând versuri într-un peisaj natural. Deci nu este imposibil...

– Nimic nu mi se pare mai impropriu și mai de prost gust decât să așezi un recitator într-o poiană, astfel încât declamația lui să aibă drept fond sonor ciripitul păsărelelor. Poezia rămâne o convenție, un artificiu și nu trebuie amestecată cu frumusețea naturală. Scoasă din intimitatea bibliotecii sau din obscuritatea magică a sălii de spectacole și etalată sub cerul liber, își pierde farmecul. Recitările la iarbă verde mă fac să mă gândesc la doi îndrăgostiți îmbrățișați cu o mare tandrețe, asupra cărora se năpustesc pe neașteptate reflectoarele de la mașina poliției.

– Și ce fel de poezie îți place? De dragoste? Filosofică?

– Îmi place poezia bună, indiferent de temă. De altfel, nici nu urmăresc ce anume spune poetul, ci ascult acel vaier melodios care este esența oricărei lirici. G. Călinescu a avut o intuiție genială când a arătat că un poet își atinge scopul nu comunicându-ne adevăruri extraordinare, ci dându-ne impresia că ne comunică adevăruri extraordinare. În orice monolog liric există o speranță de a schimba, prin cuvinte,

ceva în univers, o speranţă deznădăjduită, dacă se poate spune astfel. Această muzică tânguitoare a poeziei mă îmbată; am nevoie de ea aşa cum un băutor nu poate sta multe zile fără alcool. Uit că îmbătrânesc şi că mă mişc tot mai greu, că a doua zi mă voi sui într-un autobuz în care se vociferează vulgar, că nu mai am prea mult de trăit din viaţa mea unică, irepetabilă. Parcă zbor într-un spaţiu necuprins, parcă înving, parcă înţeleg dintr-odată totul.

– Începi să cazi în ridicol; dar nu-i nimic, continuă....

* * *

– Am citit recent o cronică literară în care se consuma mult spaţiu tipografic pentru a se stabili dacă un text este nuvelă sau schiţă. Asemenea probleme, după părerea mea, sunt false. A venit momentul să recunoaştem că împărţirile pe categorii sunt arbitrare. Că nu mai există astăzi, în literatură genuri şi specii.

– Numai unii teoreticieni susţin că nu mai există, dintr-un fel de răsfăţ de nonconformişti. Ei invocă drept argument diferite contradicţii care apar în practica descrierii critice a unor texte. Astfel, se întâmplă ca o „nuvelă” să se întindă pe mai multe pagini de carte decât un „roman”, ca o „schiţă” să fie mai lirică decât o „poezie, ca o „comedie” să conţină mai multă nefericire decât o „tragedie” şi aşa mai departe. Inventarierea şi aducerea în discuţie a unor asemenea argumente arată un nivel pueril de înţelegere a procesului cunoaşterii. De fapt, noi, oamenii, şi nu nişte fiinţe extraterestre am adoptat prin relativ consens o anumită convenţie. Ştiam de la bun început că această

convenţie nu va acoperi realitatea în complexitatea ei, dar am adoptat-o pentru că ne era strict necesară, ca un instrument. Dacă îl numim pe un copil „Blondul" şi, odată cu trecerea anilor, părul lui se închide la culoare, trebuie neapărat să-i schimbăm numele? Nu va fi clar pentru toată lumea la cine se referă apelativul? Şi chiar dacă, din exces de solicitudine faţă de tânăra generaţie, care nu cunoaşte povestea, vom adapta numele la noua realitate, schimbând „Blondul" în „Brunetul", înseamnă oare aceasta că ideea însăşi de-a da nume este greşită?

După părerea mea, *aceste* probleme sunt false. Rezonabil este să alcătuim şi să adoptăm o terminologie cât mai comodă, să dăm dovadă de maximă consecvenţă în folosirea ei, s-o corectăm numai atunci când rămâne prea mult în urma realităţii şi în general s-o utilizăm *ştiind* că este o simplă convenţie, şi nu esenţa însăşi a cunoaşterii (de altfel, chiar „esenţa însăşi a cunoaşterii" este o expresie şi, deci, o problemă de terminologie).

– Dacă ne gândim la cei care discută despre literatură, poate că ai dreptate. Dar în plan strict estetic genurile şi speciile sunt perimate.

– Genurile şi speciile se istoricizează odată cu trecerea timpului, dar aceasta înseamnă nu numai că se perimează, ci şi că se încarcă de semnificaţii. Cuvântul „roman", de exemplu, care în secolul nouăsprezece avea pentru mulţi cititori rezonanţa semantică a unui gen uşor, foiletonistic, răsună astăzi mai grav, făcându-ne să ne gândim la o concepţie despre lume. Încărcat de semnificaţii ca de electricitate, numele fiecărui gen şi al fiecărei specii ajunge să aibă o expresivitate proprie, pe care scriitorul o exploatează. Astfel, dacă scrie o povestire şi o intitulează *roman*, povestirea respectivă va fi citită într-un anumit fel, găsindu-i-se sau atribuindu-i-se

înţelesuri complexe, un *Weltanschauung*. Apare un *joc* al încadrării în diferite genuri, al încadrării aparente, al refuzului încadrării etc. În acest joc – exact ca la bursă – unele forme literare sunt, temporar, mai creditabile decât altele. De pildă: în vremea noastră impun romanul şi eseul, deşi o oarecare veştejire a prestigiului lor deja se înregistrează. Apare, apoi, plăcerea perversă de a cultiva intenţionat genuri căzute în desuetudine, dintr-o dorinţă de încercare a puterii de creaţie, din plăcerea de-a evolua – în ceea ce priveşte acceptarea/respingerea de către public – pe marginea prăpastiei. Un scriitor mare are toate formele literare din epocă la dispoziţia sa, aşa cum are un pictor paleta de culori; de la fiecare exploatează ceea ce se poate exploata: popularitatea de moment, desuetudinea, amploarea posibilităţilor pe care le oferă, caracterul foarte restrictiv (care asigură creaţiei respective caracterul de performanţă) etc. Genurile şi speciile literare sunt, deci, creditabile într-un mod fluctuant, după principiul de funcţionare a modei, însă un scriitor mare le poate folosi, cu ingeniozitate, pe oricare, în oricare moment (aşa cum, de exemplu, un navigator dibaci poate folosi vântul ca să navigheze şi în sensul lui, şi de-a curmezişul şi chiar într-un sens contrar).

Cert este, în orice caz, că un asemenea scriitor nu-şi face un ideal din a ilustra sau a reabilita un gen. Genul este un mijloc, nu un scop. Şi în literatură (dar aici se poate spune fără a roşi) scopul scuză mijloacele. De exemplu, nu este imoral să recurgi la o formă literară veche pentru a exprima şi acredita un spirit înnoitor. Nu este imoral să utilizezi o viziune tragică pentru a-i face pe oameni mai conştienţi de ei înşişi şi, prin aceasta, mai apţi să cunoască bucuria de a trăi.

* * *

– M-a impresionat pe vremuri, foarte mult, o povestire a lui Poe despre un ospiciu în care nebunii se răzvrătesc la un moment dat împotriva medicilor și li se substituie. Oamenii care mai vin uneori să viziteze așezământul n-au cum să observe schimbarea. Îmbrăcați în halate albe și simulând – cu fantastica lor putere de simulare – ritualul științific, nebunii par medici. Iar medicii – care în spatele gratiilor și-au pierdut de multă vreme seninătatea și strigă deznădăjduiți – par nebuni.

Această situație îmi vine în minte ori de câte ori mă gândesc cum ar arăta literatura noastră dacă unii autori fără talent și fără cultură, extrem de agresivi în ultima vreme, ar lua locul scriitorilor adevărați.

– Te alarmezi inutil fiindcă avem, oricum, o critică literară care ar demasca impostura și ar repune în drepturi valoarea.

– Da, dar ce ne facem dacă răsturnarea se produce chiar în critica literară? Cine să mai înlăture confuzia?

Încă de pe acum, multă lume înțelege prin „critica literară" totalitatea recenziilor, studiilor, eseurilor, notelor etc. care apar în periodice și cărți. De aici provin inconvenientele. Nu s-a inventat încă nici o formulă grafică prin care să se diferențieze într-o publicație adevăratele articole de critică de cele care doar se pretind articole de critică. Drept urmare, cititorii le consideră pe toate la fel de serioase. Din cauza prestigiului literei tipărite, ei nu îndrăznesc să-și imagineze că unii autori scriu numai din vanitatea de a-și vedea numele într-o revistă; că alții urmăresc să obțină, prin elogii

nemăsurate, simpatia cine ştie cărui scriitor lipsit de valoare, dar influent în plan social; că alţii nici n-au păreri proprii, ci le exprimă pe cele ale redactorilor de care depinde publicarea. În această masă de texte critice false, textele critice autentice se pierd. Iar dacă se întreprinde vreodată o analiză a activităţii criticilor literari de profesie, li se atribuie şi erorile tuturor diletanţilor din jur, într-o manieră mai potrivită vremurilor imemoriale când încă nu apăruse diviziunea socială a muncii.

Mai trist este că nu prea poate fi găsit un remediu. Cine să se instituie în instanţă supremă? Cine să hotărască „eu sunt critic şi tu nu eşti"? Dacă s-ar trece la o asemenea măsură, s-ar putea întâmpla chiar ca impostorii să-şi impună punctul de vedere, pentru că ei au de obicei mai multă energie şi mai mare vehemenţă.

– Dacă vrei să găsim un remediu, trebuie să privim în trecut, spre trainica şi exemplara tradiţie a criticii noastre, pentru a învăţa cum poate fi acreditat un critic. Istoria literaturii ne învaţă că actul de recunoaştere trebuie semnat de alţi critici, cu o operă deja constituită, cu o vastă experienţă a scrisului, cu un prestigiu profesional inatacabil. Dacă un versificator de ocazie, nemulţumit de articolele care s-au scris despre el, proclamă drept mare critic pe singurul recenzent care l-a lăudat – este firesc să nu-i dăm crezare. Dar dacă un critic literar, intrat definitiv în conştiinţa publică, prin obiectivitatea şi frumuseţea scrisului său, ne atrage atenţia asupra unui tânăr critic talentat, nu se poate să nu ţinem seama de acest îndemn.

– Aşa pe hârtie, pare simplu, dar în viaţă este mult mai complicat.

– Eu cred că în viaţă este chiar şi mai simplu. De ce? Pentru că, în realitate, aproape cu toţii *ştim*

cine merită numele de critic şi cine nu. Chiar şi poetul despre care vorbeam mai sus în sinea lui îşi dă prea bine seama că recenzentul proclamat de el mare critic n-are nici o valoare. Şi tot el, în taină, speră cu ardoare să fie apreciat tocmai de criticii adevăraţi pe care îi denigrează. Îşi dă prea bine seama, dar n-o declară pentru că *nu-i convine*.

Am ajuns astfel în punctul nevralgic al chestiunii. Pentru a deosebi critica de pseudocritică, nu ne trebuie cine ştie ce metodă sofisticată, ci doar o depăşire a egoismului. Să nu ne mai gândim la avantajele şi dezavantajele fiecăruia dintre noi, ci la avantajele şi la dezavantajele literaturii române.

* * *

– De câte ori se vorbeşte despre prozatorii optzecişti se fac referiri insistente şi extaziate la capacitatea lor de-a folosi diverse tehnici narative. Mi se pare o exagerare. De tehnici narative, simple sau sofisticate, s-au folosit toţi prozatorii, din toate timpurile.

– Atitudinea criticii este totuşi, într-o oarecare măsură justificată, deoarece, pentru prima oară în istoria literaturii noastre, un mare grup de autori s-a ocupat în mod sistematic de metodologia propriului lor scris. Camil Petrescu şi Anton Holban, G. Călinescu şi Al. Ivasiuc au reflectat adeseori asupra construcţiei prozei, însă au făcut-o fiecare pe cont propriu şi ideologia lor avea un anumit romantism. Generaţia lui Mircea Nedelciu a optat pentru o luciditate inginerească în stabilirea tehnologiilor epice şi o colaborare perfectă între tehnologi, ca între roţile dinţate ale unui angrenaj.

– Şi totuşi, se exagerează.

– Da, se exagerează, pentru că se vorbeşte aproape exclusiv despre tehnică. Un constructor de locomotive nu poate fi judecat după proiectele sale; important este dacă locomotiva concepută de el merge sau nu. Un text literar „merge” atunci când place cititorului. Bineînţeles că verbul „a plăcea” are aici un înţeles foarte larg şi că prin „cititor” nu înţeleg un naiv sau un semidoct. Dar la axioma aceasta nu se poate renunţa pentru că în ea se află esenţa însăşi a scrisului şi cititului.

– Dacă ai o idee atât de elastică despre verbul „a plăcea” (care poate să însemne şi „a şoca”, „a contraria” etc.), trebuie să accepţi că şi dezvăluirea proiectului unei opere place adeseori cititorului rafinat, că proiectul însuşi este o operă.

– Este. Atunci când este. Pentru că, de multe ori, cărţile pe care le citim oferă nu imaginea triumfală a unui proiect admirabil prin fantezie şi subtilitate şi, mai ales, prin calitatea lui de *utopie*, ci imaginea dezolantă a unei prozaice incapacităţi de a servi la ceva. Nu tot ceea ce este inutil este sublim.

* * *

– De multe ori am fost tentat să-ţi propun să discutăm şi despre „subiectul” prozei, nu numai despre tehnică. Dar am ezitat s-o fac, ştiind că nu te interesează decât modul de-a scrie.

– Nu este adevărat. Ca să nu mai spun că subiectul face şi el parte din modul de-a scrie, că îl putem considera un mijloc de expresie. Personajele, întâmplările trăite de ele reprezintă *limbajul* prin care un prozator se exprimă. La concluzii interesante s-ar

putea ajunge şi studiind subiectele tuturor romanelor dintr-o literatură. Îţi mărturisesc că lucrez la un dicţionar de acest fel – un „dicţionar de subiecte" – referitor la literatura română şi, deşi mă aflu doar în faza adunării materialului, se şi configurează câteva concluzii interesante.

– *Există, în mod sigur, şi aspecte la care nu te-ai gândit.*

– De exemplu?

– *De exemplu, sunt convins că nu te-a interesat cum apar în literatura noastră personajele feminine.*

– Trebuie să recunosc că nu. Dar de ce m-ar fi interesat? Ai uitat că suntem voci convenţionale într-un dialog imaginar, şi nu fiinţe sexuate?

– *Tema de discuţie propusă de mine se poate dovedi utilă nu numai pentru că ne dă prilejul să le evocăm pe graţioasele făpturi şi să cădem în reverii, ci şi pentru că aruncă o lumină revelatoare asupra literaturii noastre.*

– ...?

– *Există, în literatura noastră, tradiţia ca personajele feminine să fie „misterioase". Chera Duduca din* Ciocoii vechi şi noi *se caracterizează printr-un fel de iscusinţă diabolică în manevrarea bărbaţilor; Nadina, din* Răscoala, *femeie de o aroganţă aristocratică, intră pe neaşteptate într-o secretă complicitate cu ţăranul neras care o violează în timpul răscoalei; Otilia, din* Enigma Otiliei, *are un surâs indescifrabil, de Giocondă; Matilda, din* Cel mai iubit dintre pământeni, *stă tolănită în pat cu spatele nu numai la soţul ei, ci şi la cititori şi aşa mai departe. Acest secret al eroinelor din cărţile scriitorilor români – secret atrăgător sau terifiant, angelic sau demonic, abia schiţat sau monografiat obsesiv, cum se întâmplă*

în Adela *lui Garabet Ibrăileanu – se explică prin faptul că în literatura noastră perspectiva asupra existenței este aproape exclusiv bărbătească.*

Femeia nu apare ca un om, cu o psihologie complexă, ci ca o ființă de pe altă planetă, cu reacții imprevizibile. Bărbații nu urmăresc decât să o seducă și, asemenea unor vânători fascinați, dar și exasperați de itinerariile capricioase ale vânatului, fac între ei schimb de experiență, emit ipoteze, construiesc o întreagă mitologie...

– ...sau o complicată detectivistă, în genul lui Gib Mihăescu.

– *Da. Atitudinea aceasta este copilăroasă și, pentru femei, măgulitoare (dovedind ce eficiență are cochetăria lor, cu acel „du-te-ncolo, vino-ncoace, lasă-mă și nu-mi da pace"), dar este, în același timp, cinică și jignitoare, deoarece pleacă de la premisa că femeia nu reprezintă decât un obiect de plăcere, o „salată din grădina ursului", care trebuie neapărat obținută, oricât de mare ar fi risipa de dibăcie și efort.*

– Perspectiva „bărbătească" asupra femeii nu caracterizează doar literatura noastră. La Dostoievski, la Gide, la Faulkner poate fi identificată o reprezentare similară. Sunt, în fond, reminiscențe ale opticii din vremea când scrisul era o profesiune prin excelență bărbătească. Nu întâmplător, chiar și *autoarele* au o perspectivă „bărbătească" asupra femeii.

– *Te înșeli. Prima încercare (reușită) de schimbare a unghiului a făcut-o, la noi, o scriitoare, Hortensia Papadat-Bengescu. Ea nu și-a mai propus să se „ridice" la nivelul scrisului bărbătesc și, prin urmare, nu l-a imitat, ci s-a manifestat ca scriitoare în deplină libertate.*

– În schimb, prozatorii noștri importanți de azi de după război continuă să păstreze o perspectivă

romantică, considerând femeia o „floare de stâncă”, inaccesibilă şi schiţând-o adeseori în termeni convenţionali. Bineînţeles că sunt frumoase şi de neuitat femeile care trec prin proza lui Marin Preda, Eugen Barbu, Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, George Bălăiţă, Dumitru Radu Popescu, Augustin Buzura – însă prea sunt frumoase şi prea sunt de neuitat ca să poată intra în galeria marilor personaje.

– *Ai citit romanul* Refugii *al lui Augustin Buzura?*

– Nu.

– *Citeşte-l şi ai să te convingi că există o excepţie.*

* * *

– *Un poet care trăieşte excentric, care se dovedeşte nedrept cu cei din jur, care este, chiar, de o răutate diabolică rămâne, totuşi, un poet. Se poate spune că într-o oarecare măsură răutatea „îi stă bine”. La fel şi unui prozator. Dar un critic se descalifică dacă abdică de la moralitate.*

– De ce?

– *Pentru că spiritul echitabil face parte din însăşi natura creaţiei sale. Nu este el un arbitru? Şi un arbitru mai poate fi considerat arbitru dacă emite verdicte incorecte?*

– Criticul nu este un arbitru. El scrie despre literatură aşa cum poetul sau prozatorul scriu despre realitate. Se studiază pe sine în timp ce citeşte versuri ori romane şi ajunge la concluzii cu caracter mai general în legătură cu efectul textelor respective asupra cititorilor. În fond, şi poetul, şi prozatorul procedează la fel: se studiază pe ei înşişi în timp ce... trăiesc, pentru a înţelege ce efect are existenţa asupra oamenilor.

– Da, dar criticul traduce totul în termeni referitori la valoare. Ai văzut că unele aparate de măsură convertesc anumite caracteristici ale unui fenomen în altele, mai uşor de afişat. Termometrul, de exemplu, exprimă nivelul temperaturii dintr-o cameră prin înălţimea coloanei de mercur. O metamorfoză asemănătoare se petrece în snopul de neuroni din capul criticului: combinaţia de cuvinte care este textul literar se cuantifică într-o intensitate a emoţiei estetice, în valoare. El nu poate citi indiferent şi nu poate descrie indiferent efectul unui text asupra sa. Ia atitudine, spunând de fiecare dată: asta îmi place, asta nu-mi place; asta îmi convine, asta nu-mi convine. Conectat la mintea sa justiţiară, inofensivul obiect alcătuit din fibre de celuloză, adezivi şi cerneală tipografică se transformă într-un câmp puternic polarizat, într-o extraordinară tensiune între da *şi* nu.

– O asemenea polarizare în bine şi rău, în frumos şi urât produc şi poetul, şi prozatorul.

– Poate în frumos şi urât, nu în bine şi rău. Binele şi rău nu sunt categorii estetice.

– Frumosul este un bine sublimat şi urâtul un rău sublimat. Dar legătura dintre categoriile estetice şi cele morale o vom discuta cu alt prilej. Deocamdată, să convenim asupra faptului că şi scriitorii necritici literari *arbitrează* realitatea neutră. De altfel, toţi oamenii, în toate împrejurările o arbitrează. Din punctul de vedere al Universului fiecare fenomen este cu desăvârşire neutru (bineînţeles, dacă nu suntem adepţii teleologiei). Se petrece fiindcă se petrece şi nu contează dacă se petrece sau nu se petrece. Când apare însă un om totul se schimbă. Din punctul lor de vedere, fiecare element al lumii înconjurătoare este convenabil sau inconvenabil. El introduce noţiunea de valoare, ierarhizează. Aurul şi plumbul sunt metale

perfect egale în „democrația naturii”, cum ar spune Mircea Dinescu. Dar pentru om între ele există o diferență ca de la cer la pământ.

– Să restrângem discuția la literatură – fiindcă dacă se extinde prea mult nu mai poate fi controlată – și să recapitulăm. Conform celor spuse de tine, toți oamenii iau atitudine și, prin urmare, luarea de atitudine nu l-ar deosebi pe critic de poet sau prozator. Teoretic ai dreptate. Dar să ne gândim la cazuri concrete. Alexandru Macedonski a compus o epigramă răutăcioasă pe seama lui Eminescu exact la momentul când acesta, bolnav, stârnea compasiunea întregii națiuni; și totuși, astăzi, poeziei macedonskiene i se recunoaște valoarea. Așa cum acceptăm și chiar ne bucurăm că găsim o floare între spini, avem o secretă satisfacție identificând puțină frumusețe în biografia unui poet antipatic (ca să nu mai vorbim despre faptul că în sinea noastră nici nu-l considerăm atât de antipatic, privindu-i orice faptă rea ca pe o manifestare năstrușnică și inofensivă, ca pe o copilărie). Dar gândește-te ce s-ar fi întâmplat dacă Titu Maiorescu ar fi primit cu un zâmbet sarcastic vestea înnebunirii lui Eminescu; nu-i așa că l-am fi condamnat in aeternitas? *Și așa i-am făcut nenumărate reproșuri pentru că s-a purtat oarecum glacial cu marele poet.*

– Moralitatea criticului se exercită în alt plan decât moralitatea poetului. Criticul ia atitudine față de obiecte estetice produse de oameni, iar oamenii în cauză, cu vanitatea lor intratabilă, îi contestă adeseori competența. Poetul, în schimb, ia atitudine față de lucruri pe care nu le-a produs nimeni, care există pur și simplu, și de aceea n-are cine să-l revoce.

– Dar și poeții scriu uneori despre oameni...

– Despre oameni în general, nu despre anumiţi oameni. Iar când fac, totuşi, referiri concrete, iese mare scandal.

– Criticului i se contestă adeseori competenţa nu numai pentru că lezează orgoliul unor contemporani, ci şi pentru că, sub presiunea relaţiilor sociale, îşi falsifică el însuşi opiniile. Sunt atâtea interese care intră în joc... În fond, ai dreptate când vezi o mare diferenţă de statut între obligaţia poetului de a scrie despre luceferi şi obligaţia criticului de a scrie despre cunoscuţii săi. Nu este vorba doar despre provocarea unor reacţii diferite, ci şi de adoptarea încă din momentul scrisului a unor poziţii diferite: poetul se simte independent faţă de obiectul descris, în timp ce criticul scrie cu o anumită diplomaţie, iar când totuşi îşi asumă o deplină libertate de exprimare, o face parcă în replică, bravând şi, prin urmare, imparţialitatea sa tot are ceva inautentic.

– În afară de această presiune a relaţiilor sociale, pe care ai definit-o cu exactitate, mai există o presiune „internă”, specifică. Unor critici le place să avanseze ipoteze surprinzătoare, de tip lobacevskian, care răstoarnă versiunile de multă vreme acreditate. Acest nonconformism este juvenil, pentru că are ca substrat răzvrătirea împotriva autorităţii tiranice a „tatălui”, a ideii de autoritate în general. Şi rezultatul este nu constituirea unei viziuni cu adevărat originale, ci un fel de spectacol al originalităţii, bazat pe rostirea unui consternant „ba nu” acolo unde toată lumea spune „ba da”. Dar aşa cum la o monedă „capul” nu se îndepărtează niciodată la mai mult de un milimetru de „pajură” (chiar dacă cele două imagini se află pe feţe opuse şi aparent fără vreo comunicare între ele), interpretarea şocantă se află foarte aproape de cea curentă, ca un revers al ei.

O altă cauză a falsificării opiniilor critice, cauză tot de ordin intern, constă în tendinţa de a transforma activitatea critică într-un scop în sine. Criticul „uită" ce rost are munca sa în diviziunea socială a muncii şi se lansează în analize laborioase, lipsite de simţul proporţiei. Există o celebră povestire ştiinţifico-fantastică în care un păianjen lipit pe hubloul unui submarin pare echipajului o monstruoasă caracatiţă văzută în depărtare. La fel se întâmplă în critica literară când dispare sentimentul valorii, când opera nu este aşezată la locul ei, când criticul nu-şi cunoaşte poziţia în logica vieţii sociale: textul investigat capătă dimensiuni nefireşti, înghiţindu-l până la urmă şi pe investigator.

– Dar interpretarea ca atare rămâne viabilă.

– Interpretarea poate avea o coerenţă a ei, artificială, dar nu rămâne viabilă: această interpretare se îndepărtează de text, se configurează *alături* de el, întrucât nu urmează o traiectorie ghidată şi corectată cu ajutorul acelui „fir de plumb al zidarului", care este simţul valorii şi al contextului axiologic. În mod ideal, chiar şi atunci când scrie o recenzie neînsemnată despre o carte neînsemnată, un critic literar ar trebui *să ştie* ce este îndeletnicirea sa, ce este literatura, în ce moment istoric trăieşte, ce reprezintă oamenii în ordinea cosmică.

– Tocmai de asemenea critici mi-e groază; care în loc să scrie dacă o carte este bună sau proastă, se apucă să facă filosofie.

– Eu n-am spus să facă, ci s-o aibă în minte, intim însuşită; atunci când redactează o recenzie, trebuie, desigur, să se aplice la obiect, dar tocmai conştiinţa clară a situării lor în lume le dă posibilitatea să se aplice cu adevărat la obiect.

– Am stat de vorbă, recent, cu un profesor de matematică, iubitor de literatură, care susţinea

cu hotărâre şi chiar cu un fel de vehemenţă că pe el nu-l interesează opinia criticilor literari, că stabileşte singur dacă o carte îi place sau nu.

– Constat că îi reproduci opinia cu satisfacţie...

– Este doar satisfacţia de-a te provoca. Fiindcă ştiu sigur că vei lua apărarea criticilor literari.

– Nu doar lor, ci specialiştilor în general. Criticul este un specialist în literatură şi nu văd de ce nu am conta pe competenţa lui.

– Da, spunea profesorul, însă gloria unei opere literare este făcută nu de critica literară, ci de public. Specialistul în literatură poate să tune şi să fulgere împotriva unei cărţi şi cartea respectivă tot se impune dacă o acceptă miile de cititori anonimi.

– Se impune cu adevărat doar în măsura în care are ceva viabil din punct de vedere estetic; iar acel ceva oricum va fi sesizat de critica literară.

– Va fi sesizat a posteriori...

– De ce? Doar specialiştii în literatură îşi constituie în mod programatic o atitudine receptivă, lipsită de prejudecăţi, în opoziţie cu inerţia psihologiilor nespecializate.

– Cunosc şi un scriitor important care, când i-apare o carte, este foarte sensibil la părerea unor oameni fără o pregătire estetică serioasă – un şofer, o dactilografă – şi se dezinteresează de ceea ce spun criticii literari.

– Şi eu cunosc un bărbat care preferă să curteze fetişcane de şaptesprezece-optsprezece ani...

– Este o parabolă?

– Da. Scriitorul tău important caută succesul uşor.

– Crezi că este uşor să obţii succes în faţa unor oameni care nu se ocupă în mod special de

literatură? Eu cred că dimpotrivă. Aceşti oameni sunt mai exigenţi decât oricare estetician. Ei spun spontan, fără diplomaţie, da *sau* nu *şi adeseori spun* nu.

– Poate că se întâmplă şi aşa. Dar dacă o urmăreşti cu dinadinsul este destul de simplu să-i faci să spună *da*. Nu pentru că le-ar lipsi inteligenţa (inteligenţa se distribuie, oricum, democratic de la naştere), – cum ştim din premisa discuţiei – fiindcă nu dispun de o iniţiere suficientă. Un atlet care aleargă o sută de metri în unsprezece secunde pe mine mă uimeşte tot atât de mult ca şi campionul mondial la această probă, deoarece înregistrez doar o viteză neobişnuit de mare şi habar n-am care este istoria exactă a luptei cu sutimile de secunde. Dar un cunoscător al atletismului observă imediat diferenţa.

* * *

– Am vrut să fac ordine în apartamentul meu şi am simţit că mă sufoc din cauza prea multelor cărţi. Textele se suprapun, se contrazic, se completează, se rectifică unele pe altele şi, în general, se aglomerează. Noul potop va consta într-o revărsare imensă de tipărituri. Literatura procedează asemenea plopilor, care pentru a supravieţui ca specie, inundă străzile oraşelor cu milioane şi milioane de seminţe scămoase.

– Comparaţia este bună pentru că foarte multe dintre aceste seminţe cad în locuri improprii şi pier.

– Bine, dar de ce facem risipă? Arborele este nevoit să recurgă la o emisie redundantă pentru că n-are altă soluţie. Dar noi putem controla procesul, astfel încât să producem exact cât se consumă.

– Nu putem. Şi nu este vorba doar de a asigura un sentiment de prosperitate şi de confort pentru cititor, ci şi de a favoriza apariţia scriitorului mare. De obicei, scriitorul mare bruschează înţelegerea contemporanilor şi este primit ca o anumită ostilitate. În mod paradoxal, în condiţiile unei maxime „exigenţe" ar fi tipăriţi doar scriitori mediocri. Pentru a da şanse şi scriitorilor de o valoare excepţională este nevoie de... largheţe.

* * *

– Discutăm cu atâta seriozitate despre literatură încât s-ar putea crede că este ceva extraordinar de important. Dar chiar aşa să fie? În lume mor şi se nasc oameni, izbucnesc războaie, se construiesc edificii care vor dura secole sau se pregătesc expediţii cosmice, iar noi analizăm la nesfârşit câteva combinaţii de cuvinte...

– Nu sunt chiar câteva...

– În sfârşit, nu mă interesează numărul. Dar importanţa lor este, oricum, derizorie. Literatura rămâne, la urma urmelor, un mijloc de divertisment şi un mijloc de divertisment nu poate niciodată să concureze cu un mijloc de supravieţuire.

– După părerea mea, literatura este, printre altele, şi un mijloc de supravieţuire.

– Eram sigur că o să aduci acest argument. Însă eu nu pot lua în serios speranţa lui Horaţiu concentrată în propoziţia „exegi monumentum", aşa cum nu pot lua în serios convingerea unor oameni că nu dispar cu totul dacă, după moarte, sunt îngropaţi într-un cavou somptuos.

– Nu la acest gen de supravieţuire mă referream. Dar pentru că l-ai adus în discuţie trebuie să spun că are îndreptăţirea lui.

– Cum să aibă? Nu-ţi dai seama că este expresia unui sentimentalism ieftin, de care un intelectual emancipat nu poate decât să râdă? Chiar crezi că o cruce de marmură, executată la atelierul „Gigi & comp" îl poate reprezenta în eternitate pe locatarul cavoului?

– Dacă judecăm dintr-o perspectivă absolutizantă, nu. Dintr-o asemenea perspectivă nimic nu poate reprezenta pe nimeni. Însă, dacă rămânem la scara realităţii analizabile de către oameni, ne dăm seama că nu este chiar absurdă construirea unui cavou. Trebuie să plecăm de la observaţia că orice formă de viaţă tinde să-şi afirme prezenţa în lume, să se impună ca o individualitate, să se opună procesului general de dezagregare. Fizicienii şi, pe urmele lor, biologii numesc această tendinţă „antientropică". Spre deosebire de mediul anorganic, unde se „tezaurizează" orice dezordine pentru a se ajunge la uniformitate şi stagnare, la un fel de ordine supremă, funestă, în mediul organic se creează necontenit structuri, din ce în ce mai complexe, se amână la nesfârşit, printr-o echilibristică inventivă, starea de repaos. Construirea unui monument funerar se înscrie în această acţiune prin definiţie eroică. Recunosc că este vorba doar de „o mică piedică în calea uitării" (cum scriu liceenii în albumele lor de amintiri), dar nu pot să nu constat că are o semnificaţie care ţine de însăşi esenţa vieţii.

– Vasăzică literatura este „o mică piedică în calea uitării"...

– Nu. Literatura este o mare piedică în calea uitării. Nu mă gândesc doar la faptul că operele literare valoroase străbat secolele ca nişte documente inoxidabile, ci şi la numeroasele implicaţii pe care le

au ele în conştiinţa fiecărui individ, la ceea ce reprezintă literatura *pentru oameni*. Din punctul lor de vedere literatura este o izbândă a spiritului creator, o victorie împotriva neantului şi dacă din punctul lor de vedere lucrurile stau astfel, de ce ne-am îndoi? Putem fi solidari şi cu alt punct de vedere decât cel omenesc?

– Înţeleg, dar acest punct de vedere are un caracter istoric. Literatura a însemnat odată *atât de mult. Acum nu mai înseamnă mare lucru. Tehnici mai operative şi mai spectaculoase de creare a emoţiei artistice (printre care cele cinematografice, în primul rând) au înlocuit, în mare măsură, rudimentara maşinărie a literaturii. Crezi că multă vreme oamenii vor mai tăia copaci ca să facă hârtie? Că vor depozita cărţi în depozite pline de şoareci şi că le vor distribui printr-o complicată reţea comercială, pentru ca în sfârşit să se afunde într-un fotoliu, cu un volum în mână, dispuşi să tot înmoaie degetul în gură şi să „dea" câte o foaie? Am şarjat intenţionat şi m-am referit numai la latura industrială, dar şi cea individuală nu ni se mai potriveşte. Este un proces complicat şi greoi să parcurgi cu privirea sute şi sute de rânduri, să decodifici nişte semne intrate în uz în alte vremuri (ce design bătrânesc are litera* ă*!) şi să faci efortul de a-ţi configura în minte imaginile la care s-a gândit autorul. Nu este mai simplu şi mai eficient să apeşi un buton şi să înceapă să ţi se deruleze în faţă imagini propriu-zise?*

– Literatura nu este o suită de imagini traduse în cuvinte (deşi cuprinde şi asemenea imagini). Ea are o expresivitate specifică, lingvistică. Şi nu cred că se poate demoda ca gen artistic, deoarece este intim legată de existenţa limbii. Când oamenii vor găsi alt mijloc de comunicare decât limba, se va renunţa

şi la literatură. Dar până atunci...

– *Nu înţeleg.*

– Studiind istoria culturii descoperim un lucru uimitor: Întotdeauna, *pe lângă* un sistem de comunicare, apare şi o artă. Ea este un fel de umbră luminoasă a sistemului respectiv. În ceea ce mă priveşte, o consider o versiune echivocă şi ludică a limbajului univoc şi grav de care ne servim în scopuri practice. Deoarece până în prezent avem ca principal limbaj limba, principala noastră artă este o artă a cuvintelor. În momentul când vom înlocui limba tradiţională cu altceva, de exemplu cu comunicarea prin unde bioelectromagnetice, literatura tradiţională va dispărea, dar i se va substitui imediat o artă derivată din noul sistem de comunicare, o literatură a undelor bioelectromagnetice. Aşa cum scriitorul de azi recurge la combinaţii neaşteptate de cuvinte (asociind de exemplu în sintagma „suferinţă dulce" două noţiuni contrare şi aparent incompatibile) pentru a exprima ceva foarte greu de exprimat şi pentru a găsi rezonanţă în sensibilitatea cititorului, „scriitorul" de peste o mie de ani va emite poate unde telepatice într-o succesiune de valori herziene nemaiîntâlnită în comunicarea obişnuită, dar având tocmai de aceea capacitatea să creeze o emoţie unică.

– *Iată-ne în plină literatură ştiinţifico-fantastică!*

– Da, am mers prea departe, dar n-am făcut-o decât pentru a-mi susţine ideea că orice sistem de comunicare face să apară în subsidiar o formă artistică. Dacă în mod curent ne-am exprima prin aşezarea de pietricele în rânduri de câte una, două sau trei, sunt sigur că s-ar ivi cineva să le aşeze în rânduri de câte patru sau să le sfărâme pentru a le expune sub formă de pulbere semantică. Acest cineva ar fi artistul. Artistul deviază prestigiul şi energia

limbajului spre alte scopuri decât cele practice (chiar şi atunci când el urmăreşte atingerea unor scopuri practice).

Dă-mi un limbaj şi îţi inventez o artă – aceasta este deviza mea.

– După opinia ta, deci, arta este un „joc secund", dar nu secund faţă de realitate, cum spunea Ion Barbu, ci secund faţă de un sistem de comunicare. Admit pentru o clipă această teză. Dar exact în aceeaşi clipă îţi atrag atenţia că „joc" nu se află prea departe de „divertisment". Or, mai devreme, susţineai nici mai mult nici mai puţin decât că literatura face parte dintre mijloacele de supravieţuire şi că are, în general, o mare importanţă pentru oameni.

– Susţin şi acum. Dimensiunea ludică nu intră în conflict cu „importanţa". Faptul – de pildă – că printre preparativele procreerii se află *jocul* erotic nu diminuează cu nimic valoarea vitală a reproducerii. Dimpotrivă. Dar nu este momentul să analizăm rolul componentei ludice în existenţa oamenilor. A făcut-o, printre alţii, Johan Huizinga, în *Homo ludens*. Şi aşa ai deviat discuţia, încă de atunci când l-ai invocat pe Horaţiu cu încrederea lui nestrămutată în durabilitatea textului şi când eu am precizat că nu la acest gen de supravieţuire mă gândesc.

– Dar la care?

– Literatura contribuie şi ea la supravieţuirea noastră în – hai să fiu grandilocvent – univers prin aceea că ne face mai receptivi, mai ingenioşi, mai solidari, într-un cuvânt, mai puternici.

– N-o să te întreb cum anume ne face, pentru că ştiu. Din acest punct de vedere putem cădea uşor de acord. Dar teoria ta nu rezistă din cu totul altă cauză. Este vorba, pur şi simplu, de faptul că tot mai puţini oameni citesc literatură. Ce folos

că avem mari rezervoare pline de oxigen dacă aproape nimeni nu-l respiră?

– Mereu aud această falsă afirmaţie. Am să te întreb şi eu: de matematică se ocupă toată lumea? Şi, totuşi, fiecare beneficiază, într-un fel sau altul, de existenţa matematicii.

– *Da, dar matematica este o experienţă comunicabilă. Avantajele ei pot fi distribuite, prin sistemul organizării sociale, ca energia calorică prin ţevile de calorifer. Cum să comunici însă experienţa lecturii?*

– Aşa cum se şi face, de sute de ani. Conform diviziunii sociale a muncii, există unii oameni (scriitori, filologi) specializaţi în problemele scrisului şi cititului. Ei formează un focar din care puterea benefică a literaturii iradiază spre toate zonele vieţii sociale. *Chiar şi un om care n-a citit niciodată literatură beneficiază de avantajele literaturii.* Faptul că vorbirea lui are o anumită expresivitate, că într-o situaţie dificilă acest om se dovedeşte inventiv, că seara contemplă cerul înstelat, înfiorat de demnitatea condiţiei de fiinţă gânditoare, că iubeşte romantic, că are sentimentul relativităţii opiniilor şi ştie să râdă din toată inima când i se demonstrează că a susţinut o idee absurdă, că preţuieşte prietenia, că are încredere în geniul uman şi aşa mai departe se datorează şi literaturii, care ajunge la el *sub forma unui climat, a unei mitologii, a unei stări de spirit colective.* Oxigenul despre care vorbeai nu stă în rezervoare, ci se află difuzat în atmosferă, astfel încât îl respirăm cu toţii, mereu, chiar şi când uităm de existenţa lui.

* * *

– Se discută frecvent despre faptul că publicul, cu preferințele sale, influențează literatura. Chiar și critici ca Nicolae Manolescu, despre care s-a tot spus, admirativ sau dezaprobator, că tind să considere creația o realitate în sine, susțin că literatura unei epoci depinde în mare măsură de „așteptările" cititorului. În schimb, nu se discută aproape deloc despre situația inversă: modificarea cititorilor de către literatură.

– Să discutăm noi. Dar să precizăm întâi despre ce fel de modificare este vorba. Te referi, sper, la procesul de formare a sensibilității, a gustului.

– Nu. Am în vedere, pur și simplu, influențarea profilului moral al cititorului. Deci modul în care literatura îi poate face pe oameni mai buni sau mai răi.

– Cu alte cuvinte, subiectul nostru va fi „valoarea educativă a literaturii"...

– În nici un caz. Sună ca tema unei ședințe la care toată lumea se plictisește.

...De fapt, ca să fiu sincer până la capăt, mi-ar plăcea foarte mult să cred că literatura are puterea să-i transforme pe oameni, să-i facă mai buni. Dincolo de frumusețea ei în sine, de capacitatea de a-i delecta pe cititori, trebuie să existe și o funcție mai importantă, sesizabilă și în plan social. Nu-mi convine deloc să cred că literatura rămâne o îndeletnicire solitară, sterilă, de genul creșterii canarilor. Cu toate acestea sunt profund sceptic în ceea ce privește posibilitatea de-a interveni prin scris în cursul vieții de zi cu zi. Dacă-ți ia locuința foc, arunci imediat cartea din mână și încerci să te salvezi. Nu cunosc nici o lectură atât de captivantă încât să te facă să uiți de durerea fizică sau să-ți ignori impulsurile

instinctuale. Adeseori îmi închipui o scenă comică: să încerci să-l reeduci pe un răufăcător dându-i să citească Micul prinţ *de Saint-Exupery...*

– Sunt de acord că educarea oamenilor prin intermediul cărţilor nu se poate realiza într-o atmosferă de urgenţă. Când ţi-e foame sau frig, nu te mai interesează subtilităţile stilistice din cine ştie ce carte. Când eşti deformat sufleteşte din cauza unei educaţii precare nu te mai schimbă nici un scriitor din lume, aşa cum parfumul cel mai fin nu mai înseamnă nimic pentru cineva cu întreaga faţă strivită de un accident. Literatura îşi exercită efectul numai în condiţii de confort fizic şi sufletesc. În asemenea condiţii ea are însă o influenţă foarte mare: îi poate face, într-adevăr, pe oameni buni sau răi.

– *Cum anume?*

– Metoda cea mai des utilizată este propunerea unor modele de existenţă. Un personaj care place cititorilor, care câştigă simpatia lor va fi în mod sigur imitat. Se ştie că unii dintre contemporanii lui Goethe s-au sinucis după ce au citit *Suferinţele tânărului Werther* ajungând la concluzia că nu există altă cale de a trăi dragostea intens decât provocându-ţi moartea. În ceea ce mă priveşte, îmi aduc aminte cât de mult m-a influenţat, în anii de liceu, lectura romanului *Război şi pace*, mai exact un anume personaj din acest roman, Pierre Bezuhov: multă vreme mi-am cultivat o stare de indecizie, ca să-i semăn, m-am îngrăşat, pentru că-mi plăcea să fiu mare şi greoi ca el, iar la un moment dat regretam că nu sunt miop ca să port ochelari. Şi nu este vorba doar de imitarea unor însemne exterioare, ci şi de preluarea, împreună cu ele, a unui conţinut psihic şi ideologic, a unui mod de a fi. La fel se exercită şi influenţa filmelor, serialelor de televiziune etc.

– Este, deci, un procedeu educativ extrem de eficient.

– Da, îndeosebi atunci când îi avem în vedere pe tineri. Şi este interesant de remarcat că, utilizându-l, valorificăm din literatură ceva nespecific literaturii. Ca dovadă, pentru a declanşa mecanismul imitării putem recurge şi la un model viu, de exemplu la un pedagog.

– Dar dacă îi avem în vedere pe oamenii cu o personalitate formată?

– Cititorii de acest gen se caracterizează prin independenţa opiniei, prin spirit critic, prin dorinţa – nu turbulentă şi inconsistentă ca la tineri, ci calmă, definitiv instalată – de a rămâne ei înşişi. Se întâmplă chiar ca ei să evite cărţile în care opţiunile sunt exprimate tranşant. Dacă vrei să le captezi atenţia trebuie să-i tratezi ca pe nişte parteneri de discuţie cu drepturi egale. Să-i faci să simtă că eşti detaşat de lumea fictivă pe care o înfăţişezi în carte, că îi consideri şi pe ei detaşaţi de această lume. Să le arăţi, cu alte cuvinte, că nu-i tratezi ca pe nişte adolescenţi, care se identifică naiv cu eroul cărţii, ci ca pe nişte cititori experimentaţi, a căror părere te interesează. În această situaţie scriitorul oferă cititorului nu un îndrumar de conduită, ci o temă de discuţie. Dacă în varianta dintâi cititorul se identifică pe parcursul lecturii cu personajul principal al cărţii, în cea de-a doua se identifică moral cu autorul. Se simte, pur şi simplu, coautor. De pe această poziţie emancipată regândeşte realitatea reprezentată în operă, iar câştigul în plan etic-spiritual constă tocmai în provocarea reflecţiei. Un om care reflectează devine implicit mai uman.

– Deci în modul acesta se poate utiliza literatura ca mijloc de educaţie, punându-i în valoare specificul.

– Nu i se valorifică specificul. Pe oameni poți să-i determini să reflecteze și prin intermediul unui text filosofic.

– *Atunci?*

– Pentru a beneficia la maximum de forța educativă a literaturii, cititorul trebuie să se identifice, în timpul lecturii, nu cu eroul cărții, și nici cu scriitorul, ci cu... cititorul. Lăsându-se captivat, de expresivitatea textului, de spectacolul ingeniozității scriitoricești, se îmbogățește și sub raport moral. Admirația față de actul creator îi inspiră o admirație față de ființa umană în general. Dar despre aceasta îmi amintesc că am mai vorbit...

* * *

– *Citesc un roman de șase sute de pagini care ar fi fost mult mai bun dacă avea doar două sute. Mi-e teamă că n-o să-l mai termin niciodată.*

– Abandonează-l și citește altul.

– *Ce să citesc? Azi, toată lumea lungește vorba în scris. A dispărut bunul obicei de a concentra textul înainte de a-l da la tipar.*

– Romane ample apăreau și înainte. Balzac, Dickens, Dostoievski...

– *Știi prea bine la ce mă refer: nu la o carte sau alta, ci la o tendință cu caracter general. Altădată se dădea o mare importanță conciziei: era considerată o calitate de prim ordin a creației literare. Acum nimeni nu mai ia în seamă acest aspect. Citește cronicile literare și o să te convingi. De altfel, nici cronicile literare nu sunt scrise într-un stil lapidar...*

– Eu nu înţeleg de ce trebuie să cultivăm această obsesie a conciziei. Dacă ne-am afla pe o insulă, ca Robinson Crusoe, şi n-am avea la dispoziţie decât un carneţel uitat prin buzunare, ar fi într-adevăr cazul să facem economie de cuvinte. Dar nu ne găsim într-o asemenea situaţie.

– *Scriitorii vechi nu erau nişte naufragiaţi şi totuşi aveau grijă să-şi comprime la maximum textele.*

– Nu erau nişte naufragiaţi, dar, exact ca naufragiaţii, trebuiau să se supună unui regim de maximă austeritate lingvistică.

– *De ce?*

– Pentru că procesul tipăririi era complicat şi costisitor. Pe vremea lui Coresi, de exemplu, când zeţarul trebuia să sculpteze unele litere în lemn, cu dalta, nu prea îţi puteai îngădui luxul să alcătuieşti fraze stufoase. De ce sunt concise (lapidare!) inscripţiile în piatră? Tocmai pentru că realizarea lor pretinde un mare efort.

– *Nu cred. Sunt concise pentru că de obicei apar pe lespezi funerare şi trebuie să aibă o anumită solemnitate.*

– Şi numai concizia este solemnă?

– *Da.*

– Aşa ni se pare nouă acum, pentru că de sute de ani am tot fost constrânşi să recurgem la formule lapidare în împrejurări solemne. Însă cauza reală a utilizării unor asemenea formule constă în dificultatea de a săpa în marmură, de a coase cu fir de aur brocartul, de a grava argintul. Observă cum procedează contemporanii noştri când trimit o telegramă: pentru că fiecare cuvânt costă, conform tarifului poştal, îşi concentrează foarte tare mesajul înainte de a-l înmâna funcţionarei de la ghişeu. Uneori chiar îl mutilează. Şi când te gândeşti că peste câteva veacuri se va

găsi cineva ca tine care să cadă în extaz descoperind propoziții de genul „Jeni scris zece oral șase sosim vineri așteptatzi mașină”. La fel se întâmplă cu anunțurile de la „mica publicitate”. Se vor transforma ele oare în modele de exprimare concisă? Vor fi considerate monumente de limbă texte ca „Singur curte gaze 4 camere ultracentral liberabil schimb vând”?

– Cu ironii nu mă convingi. Vreau argumente.

– Este rândul tău.

– Eu am un argument hotărâtor: faptul că omul modern se află într-o permanentă criză de timp. A trecut vremea când puteam să stăm serile la gura sobei și să răsfoim tomuri groase.

– Atunci a trecut și vremea literaturii.

– Mă uimești. Crezi că literatura trebuie să fie neapărat leneșă, digresivă, pleonastică?

– Nu. Dar cred că literatura *nu* trebuie să-și pună asemenea probleme. Numai când citesc o carte tehnică am pretenția să mi se transmită, prin cât mai puține cuvinte, cât mai multe informații. Este ca și cum s-ar transporta o marfă: maximum de conținut în minimum de ambalaj. Beletristica nu se supune unor exigențe de acest gen.

– Mulți oameni citesc totuși cărțile de literatură ca să afle ceva, să-și îmbogățească cunoștințele.

– Am convenit o dată că este un mod greșit de a citi. Seamănă cu gestul copilului Ion Creangă, care folosea ceaslovul la prinderea muștelor. Ca să aflăm ceva despre medicină, deschidem un manual de specialitate, și nu *Cartea de la San Michele*. Ca să înțelegem dinamica corpurilor cerești apelăm la un curs de astronomie și nu la poemul *Luceafărul*. Literatura o citim nu ca să aflăm, ci ca să simțim. Sau – dacă suntem cititori rafinați – ca să surprindem trucurile folosite de scriitor pentru a face să vibreze

corzile sensibilităţii noastre. Astfel privind lucrurile, este evident că principiul „maximum de înţeles în minimum de cuvinte” cade. Principiul literaturii sună altfel (mai concis!): „Maximum de efect”. Şi nu mă interesează natura mijloacelor utilizate. Uneori, doar concizia poate avea eficienţă artistică. Alteori, dimpotrivă, se dovedeşte de mare eficacitate stilul ceremonios, redundant.

– Primul caz mi-l închipui foarte uşor. Al doilea însă... cred mai curând că l-ai inventat pentru că aveai nevoie de el în demonstraţie.

– Nu-i adevărat. Ba pot să dovedesc chiar că în istoria literaturii *predomină* exprimarea *in extenso*. De la „a fost odată ca niciodată, că de n-ar fi, nu s-ar povesti” şi până la sofisticata inginerie narativă modernă se întinde un întreg şir de complicaţii inutile. Inutile din punctul de vedere al necunoscătorului, dar de o indiscutabilă utilitate literară pentru cine înţelege mecanismul. După părerea ta, o tragedie ca *Hamlet* ar fi avut de câştigat dintr-o reducere drastică a textului. Să fi arătat, de exemplu, astfel: „Un prinţ, pe nume Hamlet, îşi dă seama că tatăl său a murit nu de moarte bună, ci asasinat, îi identifică pe asasini – care sunt propria lui mamă şi amantul ei – şi se răzbună cumplit, pierzându-şi în cele din urmă şi el însuşi viaţa.” Ţi-ar mai fi plăcut?

Ceremonialul literaturii trebuie desfăşurat în toată splendoarea lui pentru a-şi revela frumuseţea. Există, desigur, situaţii când scriitorul realizează combinaţii de o concizie spectaculoasă, un fel de fulgere semantice. Există, fără îndoială, momente când el ne uimeşte imprimând un ritm galopant istorisirii şi scoţând un puternic efect din rapida derulare de scene. Dar apar şi numeroase cazuri în care atmosfera nu poate fi instaurată şi cititorul nu poate fi captivat decât printr-o succesiune lentă,

hipnotică a cuvintelor. Oare nu am distruge farmecul versurilor „Vreme trece, vreme vine,/ Toate-s vechi şi nouă toate,/ Ce e rău şi ce e bine/ Tu te-ntreabă şi socoate.", dacă am accelera turaţia stabilită de poet? Dacă le-am pronunța repede-repede, cu o voce piţigăiată?

Un text literar nu poate fi dilatat sau comprimat decât cu riscul de a-l transforma în altceva. Ce s-ar întâmpla cu o picătură de rouă din iarbă dacă am augmenta-o până la dimensiunile unei bălți? Sau, dimpotrivă, ce s-ar întâmpla cu superba coadă de păun dacă am lega-o strâns cu o sfoară pentru a ocupa mai puțin loc?

* * *

– Se vorbeşte adeseori cu simpatie despre poezia ironică. Dar o asemenea orientare nu poate duce departe.

– De ce?

– Pentru că ironia, prin definiție, este o formă de discreditare şi nu poţi construi ceva serios discreditând.

– Au existat, într-adevăr, momente în istoria literaturii când ironia a avut o funcţie distructivă. Mă gândesc la avangardă...

– La avangardă? Bine, dar chiar numele acestei mişcări indică un sens pozitiv, o inaugurare, o descoperire de noi teritorii.

– Să nu ne lăsăm subjugaţi de un cuvânt. De fapt, mai corect ar fi fost ca avangarda să se numească ariergardă. Reprezentanţii ei au închis, nu au deschis drumuri. Nu întâmplător, asemenea manifestări apar la încheierea unor perioade de creație

trainică, monumentală. Se ajunge la un fel de saturaţie şi se simte nevoia eliberării de sub tirania formelor artistice consacrate. Cea mai bună dovadă că avangarda nu este avangardă o constituie faptul că nu are continuatori. Poţi spune, de exemplu, că un poet îl continuă pe Alexandru Macedonski, sau pe Nicolae Labiş, sau pe Nichita Stănescu. Dar nu găseşti pe nimeni care să ducă mai departe direcţiile propuse de Stephan Roll ori Saşa Pană.

– Am putea ajunge la concluzia că avangarda are un rol nefast în dezvoltarea unei literaturi?

– În nici un caz. Ea este valul care şterge desenul de pe plajă pentru a lăsa loc altor desene. Sau, mai exact, colonia de bacterii care dezagregă resturile vegetale astfel încât substanţele valoroase, eliberate din structurile greoaie, îmbătrânite, să poată intra în noi cicluri vitale. Este oarecum utilă, dar nu se cade s-o fetişizăm.

– Constat că îmi dai dreptate. Ironia are o funcţie distructivă şi este benefică doar în măsura în care distruge fertilizator.

– Explicaţia este cu totul alta: există două feluri de ironie. O ironie agitată, minimalizatoare, ca aceea pe care deja am definit-o, şi o ironie de o intensitate calmă, o formă a conştiinţei de sine.

– Cum adică?

– Dacă te duci, pentru prima dată în viaţă, la mare, eşti cu totul absorbit de eveniment şi, urmărind cu încântare mişcarea grandioasă a valurilor, uiţi să te mai supraveghezi. Când te duci însă a doua oară, din cauza caracterului deja previzibil al spectacolului, începi să te studiezi şi pe tine. Te interesează nu numai marea, ci şi reacţia ta în faţa mării. Gândindu-te la gesturile patetice pe care probabil le-ai făcut la prima „ediţie", abia îţi poţi stăpâni un zâmbet.

– Deci nu m-am înșelat: amuzat fiind, nu mai ai cum să trăiești un sentiment de grandoare.

– Îl poți trăi, dar altfel: nu uitând de tine, ci, dimpotrivă, știind mai bine ca oricând că exiști. Această luciditate, departe de-a dizolva bucuria contemplației, o amplifică. Numai indivizii cu o natură iremediabil prozaică își pierd, prin înțelegerea mecanismului emoției, capacitatea de a se emoționa. Un personaj din *Der Zauberberg*, Hans Castorp, ia ca amintire de la iubita sa o radiografie. Privind în soare clișeul fumuriu și descifrând imaginea inimii hașurată de coaste, el n-are deloc impresia că mitul erotic s-ar fi spulberat din cauza acestei perspective obiective. Înțelegerea complicatei și... fericei structuri biologice duce, din contra, la o extindere polifonică a trăirii sale. Este adevărat că dacă ar sta de vorbă din nou cu madame Chauchat, Hans Castorp nu i-ar mai spune naiv „dăruiește-mi inima" sau i-ar spune-o ironic; însă aceasta nu înseamnă decât că are o privire mai inteligentă și mai cuprinzătoare asupra dragostei, asupra propriei lui situări în realitate.

– Dar este vorba, oare, la poeții ironici, de o asemenea distanțare? Nu cumva ei sunt niște simpli indivizi veseli, cărora le place să persifleze, să epateze, să braveze?

– Cei mai buni dintre ei (Geo Dumitrescu, Petre Stoica, Emil Brumaru, Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei) – în nici un caz. Așa cum au declarat cu diferite prilejuri și așa cum reiese din poezia lor, ironia pe care o profesează reprezintă mai curând un fel de iradiație a culturii literare. O veche credință populară spune că deasupra comorilor îngropate în pământ pot fi văzute noaptea flăcări albastre. La fel se întâmplă și acolo unde există zăcăminte de cultură: apar la suprafață umorul, plăcerea jocului, sentimentul relativității formelor de exprimare. Poeții fanteziști și

ironici au o atitudine critică în primul rând faţă de limbaj, pe care îl folosesc ştiind că a mai fost folosit de sute de ori; diferitele mecanisme lingvistice constituite de-a lungul secolelor, a căror funcţionare a devenit previzibilă şi care nu se mai subordonează poetului, ci tind să-şi impună propriile lor principii, sunt aşezate în contexte noi, pentru a-şi divulga ineficienţa, sau sunt deturnate pentru atingerea inventivă a altor scopuri, sau, pur şi simplu, sunt aruncate în aer.

– Nu-mi închipui cum s-ar putea realiza aşa ceva.

– Mircea Cărtărescu are, de exemplu, un lung „poem de amor" în care sunt trecute în revistă – parodic – principalele stiluri de poezie erotică românească, aşa cum s-au succedat ele de la Ienăchiţă Văcărescu şi până la Nicolae Labiş. Nu este un simplu amuzament. Simţi că poetul vrea cu adevărat să-i declare iubitei cât de mult o iubeşte, că dragostea sa are în mod real o intensitate copleşitoare, dar în acelaşi timp că el cunoaşte prea bine numeroasele moduri în care s-au mai făcut de-a lungul vremii declaraţii în versuri pentru a crede naiv că o oarecare compunere a sa poate exprima totul mai bine sau, măcar, într-o manieră nemaiîntâlnită. Ca un flautist căruia, dintr-o-dată, nu i-ar mai ajunge flautul şi ar începe să cânte, pe rând, la toate instrumentele dintr-o orchestră, el activează întreg registrul de stiluri realizând o polifonie lirică impresionantă. Bineînţeles că trecându-şi mâna pe lira lui Mihai Eminescu sau a lui Tudor Arghezi n-o poate face cu acelaşi dramatism al comunicării cu care ei înşişi, ca descoperitori ai stilurilor respective, şi-au afirmat felul de a simţi. Totul se caracterizează printr-o uşurinţă prestidigitatorică, printr-o tentă ludică, printr-o frenezie a parafrazării. Dar, în ansamblu, multicolora paradă de moduri lirice se constituie tot ca o patetică odă închinată iubitei. Este, deci, nu un

act de negare, ci o sinteză. Ironia de bună calitate are întotdeauna o funcţie integratoare.

– *Integrare prin contestare...*

– Aş spune mai degrabă integrare realizată într-o stare de maxim confort intelectual. La originea gravităţii se află întotdeauna un handicap, o traumă, un complex – în sensul psihanalitic al cuvântului. Mă refer, desigur, la gravitatea teatrală, care are drept scop intimidarea şi aservirea cititorului. Autorii care se simt în spaţiul culturii ca în mediul lor natural nu au tendinţa de a-şi compune o mască gravă.

Natura îţi oferă o fabulă: Cât timp se află în apă, peştele se zbenguie şi execută fiecare mişcare parcă fără efort. Însă aruncat pe uscat începe să se mişte spasmodic, să caşte gura dizgraţios, adică devine... patetic. Ironia, în accepţia pozitivă a cuvântului, constituie dovada directă a bunăstării spirituale.

* * *

– *Nimic nu mi se pare mai important pentru un scriitor decât să aibă un stil...*

– De ce?

– *Pentru că având un stil eşti imediat recunoscut din mulţimea de autori.*

– Această situaţie te avantajează din punct de vedere social. Te face necontenit să simţi că eşti de neînlocuit şi, astfel, îţi dă fiorul nemuririi. Cum să mori dacă nu se mai găseşte nimeni să scrie ca tine? Colectivitatea din care faci parte te va conserva, fără îndoială, ca pe un foc sacru, va interzice morţii să emită vreo pretenţie asupra ta. Şi, până una-alta, ca să te protejeze, îţi va crea o poziţie privilegiată. Vei

mânca numai alimente date în prealabil printr-o sită fină. Vei respira aer puternic ozonat adus, în butelii, din Alpi. Vei dormi în aşternuturi de mătase.

– Era o convenţie tacită între noi să nu ne ironizăm. Scopul nostru constă nu în a intra într-o competiţie, ci în a clarifica împreună câte ceva.

– Dar nu te ironizez. Doar exagerez în descriere pentru a face mecanismul psihic mai vizibil. Din această dorinţă de a fi unic provine obsesia stilului. În puţinele cazuri când scrie pentru sine – de exemplu atunci când îşi face însemnări în agendă în legătură cu programul de a doua zi – un om nu se străduieşte deloc să fie original, ci explicit şi operativ. De obicei însă scriem *pentru alţii*. Şi mai scriu şi *alţii pentru alţii*. Deci vrem să ne diferenţiem, să ne remarcăm, să ne acredităm. Senzaţia plăcută de integrare pe care ne-o dă cântatul într-un cor nu există în literatură.

– Ba există. Altfel cum se explică moda?

– Moda apare tot din dorinţa de diferenţiere. Fiecare se străduieşte să fie *printre primii* care adoptă noul mod de a scrie. Este adevărat că unii autori ţin pasul cu moda din acelaşi motiv pentru care îşi plătesc la timp chiria: le e teamă să rămână cu o obligaţie neîndeplinită, ar avea sentimentul culpabilităţii. Dar să nu discutăm despre aceşti autori, anxioşi, hipercorecţi, lipsiţi de personalitate. Îi am în vedere, deocamdată, pe cei care dau modei iniţiativă şi dinamism. Ei adoptă cu maximă promptitudine noutatea, asumându-şi inevitabila doză de risc. Şi tot ei se detaşează primii de modă, considerând-o depăşită. Motivul „trezirii" îl constituie descoperirea faptului că în scurt timp *prea multă lume* s-a raliat la noua linie. Moda nu le mai satisface năzuinţa de-a se separa de ceilalţi.

– Teoria ta are o fisură. Oricât de „printre primii" ar fi, adepţii sincronizării cu moda nu pot

fi niciodată chiar primii. Moda înseamnă, prin definiție, să te convertești la ceva care a apărut independent de tine. Cum poate satisface această aliniere umăr la umăr – fie și făcută în grabă – nevoia de singularizare?

– Este, într-adevăr, o contradicție, dar în fenomen, nu în interpretarea mea. Normal ar fi ca ideea de modă să provoace oroare celor seduși de visul unicității. Și, într-o oarecare măsură, chiar provoacă. Numai că este mult mai comod să depășești această oroare și să te lași în voia delectabilei iluzii că prin modă te singularizezi. Moda reprezintă un serviciu public de singularizare, o industrie a originalității. Scoți din buzunar o fisă, o introduci – repede, repede – în automatul de produs un stil nou și obții pe loc, fără alt efort, satisfacția dorită. Când vraja ia sfârșit trebuie, bineînțeles, să scoți altă fisă...

– *Din versiunea ta rezultă că moda este comună cu snobismul.*

– Într-o oarecare măsură, da. Snobismul este avangarda modei, snobii reușind să întrezărească mai repede decât alții ce anume va deveni în mod iminent o modă. La început, era o dovadă de snobism să scrii ca Nichita Stănescu; apoi, aceasta s-a transformat într-o modă.

– *Discuția noastră a deviat mult. Voiam, inițial, să vorbim despre stil. Și spuneam că nimic nu mi se pare mai important pentru scriitor decât să aibă un stil...*

– Iar eu ți-am demonstrat că această dorință este exterioară artei, că are ceva impur.

– *Judecând după originea dorinței, poate. Dar, după cum prea bine știm, multe sentimente elevate au o origine prozaică, dacă nu chiar imundă. Și trandafirul stă cu rădăcinile înfipte în pământul clisos... Dar cine îi poate contesta*

diafanitatea? Admițând că autorii de literatură își confecționează un stil dintr-un obscur instinct de supraviețuire, nu se poate să nu vedem că stilul favorizează manifestarea literaturii ca literatură.

– Cum?

– *Prin aceea că asigură o receptare clară, că organizează receptarea. Ai observat că multe emisiuni de la radio au câte un semnal sonor care le anunță. Acel semnal creează în ascultător o anumită așteptare; totodată, îl face să-și rememoreze instantaneu o întreagă suită de experiențe legate de emisiunea respectivă și astfel să reintre într-o convenție. Este evident că după o asemenea pregătire există mai multe șanse ca emisiunea să fie înțeleasă deplin. La fel se întâmplă cu un text literar. Dacă încă de la începutul lecturii recunoști stilul, îți amintești – bineînțeles, difuz, nu sub forma unor rezumate – ce anume a mai scris autorul și te simți dintr-odată cunoscător al regulilor jocului. Când citesc o poezie de Emil Botta, nu mă mai mir, cum am făcut pe vremuri, la întâiul contact cu scrisul lui, de grandilocvența fiecărui vers. Accept convenția și urmăresc ce se întâmplă în interiorul ei. În fond, și când mergem la teatru trebuie să nu ne mirăm că se sting luminile, că o uriașă draperie de catifea se dă la o parte, că oameni în toată firea, unii cu părul cărunt, apar pe un podium în fața noastră și încep să râdă sau să plângă cu o însuflețire nefirească. Contrarietatea am trăit-o doar la primul spectacol văzut vreodată, astfel încât acum nu ne mai rămâne decât să urmărim, pur și simplu, ce se petrece într-un spațiu declarat artificial.*

– Acestea sunt chiar convenții artistice. Dar vorbeam de stil...

– *Stilul este convenția artistică la nivelul individual.*

– Îmi place formula, pentru că pregătește ceea ce voiam să-ți spun. Tocmai prin natura sa convențională, stilul îl înstrăinează pe un scriitor de sine. Cine declară, febril și emfatic, că are un stil nu știe că vestea pe care ne-o dă mai mult ne întristează decât ne bucură.

– *Sper că glumești.*

– Deloc. Este adevărat că această convingere se bazează la mine mai mult pe un sentiment decât pe o argumentație, dar de ce n-am lua-o în considerare? Iată cum văd lucrurile. Atâta timp cât încă nu și-a format un stil, un autor are în stăpânire imperiul imprevizibilității. Apoi însă... Apoi arată ca un bătrân. Ai văzut cum plantele, atât de fragede primăvara, se lemnifică treptat, ajungând să se transforme în prag de iarnă în câte un ciot țepos. Așa mi-i închipui și pe scriitori pe măsură ce sesisez la ei configurarea unui stil; parcă se răstignesc pe o cruce interioară. Din punctul meu de vedere, contrarietatea trăită la primul contact cu poezia solemnă a lui Emil Botta reprezintă o stare mai potrivită pentru receptarea acestei poezii decât senzația de previzibilitate care apare ulterior. Proza lui Fănuș Neagu, pe vremea când abia o descoperisem, mi se părea primăvăratică, amețitoare, imprevizibilă. Apoi, odată cu trecerea timpului, am început să identific un mecanism de funcționare a ei și când apare un mecanism apare și o notă comică. *La mecanique plaqué sur du vivant...* Ce revelație a fost, pentru mine, poezia lui Mircea Dinescu! Și mărturisesc că am simțit o strângere de inimă când am văzut că se transformă într-un fel-de-a-scrie. Râul clocotitor și înspumat intră într-o albie de beton. Tocmai de aceea mi se pare neinspirată nerăbdarea unor autori tineri de a avea

cât mai repede un stil. Ei ar trebui, dimpotrivă, să încerce mereu să evadeze din raza unui stil. Să fie însufleţiţi de o forţă centrifugă. Şi să facă acest lucru fără teama că îşi pierd individualitatea. Până la urmă, aşa cum nimeni nu scapă de propriul destin, nu vor scăpa nici de propriul lor stil. Dar măcar să-i lărgească posibilităţile încercând mereu să-l depăşească. Aşa cred că fac marii scriitori. Şi Shakespeare, şi Gogol, şi Eminescu, şi Caragiale au încercat mereu să fie altfel, să uite de ei înşişi, să se devoteze până la impersonalizare unor noi şi noi teme, unor noi experienţe literare. Şi bineînţeles că, judecând retrospectiv, au descoperit cu consternare (şi poate şi cu spaimă) că o umbră i-a însoţit permanent şi pretutindeni, că în esenţă au rămas mereu aceiaşi.

A-ţi confecţiona în mod voluntar şi cu nerăbdare un stil este similar cu a-ţi confecţiona din timpul vieţii un sarcofag de aur şi a te consacra lustruirii lui.

– *Dacă nu ţi-l confecţionezi, tot nu scapi de obştescul sfârşit.*

– Cine ştie... Poate că moartea, care este o iubitoare de fast, văzându-te nepregătit, te va evita.

* * *

– *În literatura modernă se petrece ceva şi tragic, şi comic...*

– Dispare literatura...

– *Nu dispare. Dar scriitorii scriu tot mai mult despre ei înşişi.*

– Întotdeauna s-a întâmplat aşa. Chiar şi când descrie personaje dezagreabile, un autor nu face decât să proiecteze în ficţiune o caracteristică a personalităţii sale. (Nu a exclamat Nicolae Breban, pe

urmele lui Gustave Flaubert, „Grobei c'est moi"?) Ca să povestești un omor nu trebuie, doamne ferește, să fii un asasin, dar trebuie ca măcar o dată în viață să fi simțit tentația violenței. Acel licăr de nebunie sau de cruzime apărut cândva pe neașteptate și în mod nesemnificativ în conștiința ta te ajută să reconstitui psihologia ucigașului.

– În conștiința scriitorilor de azi nu mai apare nici un licăr. Pe vremuri luau parte la dueluri, la expediții, la vânători. Și aveau ce să povestească. Faptul că în cărți vorbeau despre ei înșiși nu constituia un motiv de îngrijorare pentru că, slavă domnului, viața le era plină de aventuri, deci de trăiri intense, de epică, de dramatism. În momentul de față însă ei duc o existență pașnică, ultraspecializată. Stau multe ore pe zi în casă, fumează și beau cafele, iar singurul eveniment îl reprezintă scrisul.

– În cunoscutul său roman, *Orbirea*, Elias Canetti ne oferă povestea zguduitoare tocmai a unui asemenea ins care, petrecându-și viața întreagă între cărți, devine inapt pentru o existență obișnuită.

– Da, dar drama survine acolo tocmai în momentul confruntării acestui om cu lumea exterioară. Cititul și scrisul în sine nu i-au oferit lui Canetti suficientă materie epică pentru a-și construi romanul. Iată însă că numeroși autori, mai puțin precauți decât el, nu fac altceva decât să scrie despre cum scriu sau să scrie despre cum scriu că scriu... „Mă așez la masa de lucru – istorisesc ei – și nu găsesc, stimați cititori, un subiect cu care să vă încânt. Dar nu-i așa că această mărturisire vă încântă?" Ei bine, nu! Eu, cel puțin, declar că m-am plictisit să mai asist la spectacolul sterilității, chiar și când se cheamă metaliteratură, inginerie textuală, conectare cu conștiința cititorului și așa mai departe.

– Bine, dar tot tu eşti dispus să urmăreşti cu maxim interes nemaipomenitele întâmplări din viaţa unui supraveghetor de zbor de pe un aeroport sau extraordinarele peripeţii ale unui scafandru plecat în căutarea unei epave. Aşa reacţionează şi copiii: sunt sensibili la *mişcare*, chiar şi la un joc de umbre chinezeşti.

– *Există şi mişcări sufleteşti. În romanul* Ion *al lui Liviu Rebreanu, de pildă, conflictul între două impulsuri psihice contrare, ambele de o mare intensitate, îl răvăşeşte pe eroul cărţii şi ne captivează tot atât de mult ca filmul unei lupte cu mii de figuranţi.*

– Eram aproape sigur că preferinţele tale merg spre Liviu Rebreanu şi nu spre Marin Preda, în al cărui principal roman, *Moromeţii*, nu apar asemenea conflicte grandioase, gen *eastman color.*

– *Ba apar. Gândeşte-te la sfâşierea lăuntrică trăită de Ilie Moromete când constată că iluzia sa în legătură cu o familie unită şi armonioasă, centrimorometică, este spulberată de viaţă.*

– De acord. Însă accentul principal al romanului cade pe altceva şi anume pe arta personajului de a contempla lumea. Oare complexul proces de integrare a relităţii în mintea sa nu este el însuşi un spectacol care merită urmărit?

– *Să urmăreşti un om care tace şi priveşte?*

– Marin Preda nu se rezumă la o descriere exterioară. Prin înregistrarea unor reacţii ale personajului – replici, gesturi şi chiar monologuri interioare – ne face să întrezărim un mod insolit de interpretare a ceea ce se întâmplă în jur. Fiecare element al realităţii – chiar şi cele de multă vreme caracterizate şi clasificate de către opinia publică – devine *altceva.* Este o adevărată surpriză să afli ce anume va crede Ilie Moromete despre un eveniment. Mărturisesc că

jocul m-a prins atât de tare încât și azi, când scriitorul nu mai există și nu-și mai poate continua opera, mă gândesc, luând cunoștință de câte o întâmplare mai neobișnuită, cum i s-ar înfățișa lui Ilie Moromete.

– Te-a fermecat excentricitatea personajului...

– Nu este excentric.

– Dar singur ai susținut că aștepți reacțiile lui ca pe o surpriză.

– Imediat după surpriză urmează înțelegerea faptului că Ilie Moromete *are dreptate*. Că are dreptate în mai mare măsură decât cei care au dreptate.

– Așa te-ar putea delecta și opera unui eseist. De ce să pretinzi tocmai artei să-ți ofere satisfacții de ordin intelectual?

– Marin Preda, prin personajul său, oferă satisfacții de ordin artistic. El *pune în scenă* gândirea lui Ilie Moromete, o transformă, cum spuneam, într-un spectacol.

– Discutam despre cu totul altceva.

– Nu, despre același lucru: despre posibilitatea ca un scriitor de azi să scrie despre sine. Ceea ce se petrece în mintea lui – de fapt, ceea ce se petrece în mintea oricărui om inteligent – este o aventură și această aventură merită să fie istorisită.

– Bine, dar cum o pui în scenă? Ilie Moromete stătea la poarta gospodăriei lui țărănești și-i însoțea îndelung cu privirea pe trecători. Dar scriitorul ce face? Ascute creioane? Își umple stiloul cu cerneală? Schimbă panglica la mașina de scris?

– Există teme specifice ale condiției scriitorului. Să-ți dau un singur exemplu: conflictul dintre scriitor și propria sa operă.

– Te referi la efortul titanic făcut de creator pentru a subordona o materie haotică? N-am nici o îndoială că ai să începi să-mi vorbești despre

numeroasele variante ale poeziilor lui Eminescu, despre dicționarul său de rime, despre miile de pagini scrise pe care le-a socotit nepublicabile.

– Aş putea să-ți vorbesc şi despre toate astea, însă mai puțin convențional decât o faci tu. Dar am în vedere altceva: refuzul latent al operei de a-l exprima pe creator, tendința de a se exprima pe sine.

– *Este o temă eseistică, nu artistică.*

– Atunci când apare ca *trăită*, devine artistică. În orice caz, în ceea ce mă priveşte, pot să afirm că am făcut o asemenea experiență. Aş avea ce povesti.

– *Povesteşte.*

– Am să încerc, deşi n-am talent literar. Dar sunt, oricum, un autor de texte şi ceva din condiția de scriitor nu mi-e străin. Țin minte că în adolescență, când compuneam versuri, ştiam pe de rost tot ce compusesem. Eram ca un catalog al propriilor mele scrieri. Când se făcea noaptea şi toți ai casei dormeau, eu nu aveam nevoie să aprind pe furiş o lanternă ca să scriu neştiut de nimeni. Scriam, pur şi simplu, poeme *în minte*, alcătuind frazele încet şi laborios. A doua zi le aveam foarte clar în fața ochilor şi le puteam aşterne pe hârtie. Treptat, de-a lungul anilor, s-au adunat sute de poeme şi eu tot le ştiam pe de rost. Mă simțeam ca un jongleur care adaugă mereu câte ceva la fragila arhitectură de bețe şi farfurii clădită cu abilitate în aer, reuşind totuşi să mențină spectaculosul echilibru instabil. Acest mod de a scrie mi l-am păstrat şi când am început să fac proză, care nu se bazează pe principii mnemotehnice, ca poezia. Şi am rezistat şi la primele articole de critică. Este adevărat că nu mai compuneam în minte, dar gândeam atât de atent şi de implicat fiecare frază, treceam în revistă atât de multe posibilități de exprimare a uneia şi aceleiaşi idei, încât nu puteam să mai uit textul. Într-o noapte am lucrat la un articol foarte important

pentru mine, pe care trebuia să-l predau unei redacţii a doua zi dimineaţa, şi pe la ora patru în zori, istovit, am făcut curat pe masa de lucru şi m-am culcat. După două ore de somn am vrut să recitesc textul, mai detaşat, şi am constatat cu stupoare că, din greşeală, îl distrusesem, împreună cu alte hârtii, nefolositoare. Cuprins de panică am încercat să-l reconstitui şi am descoperit fericit că îl ştiam în întregime pe de rost. Deci l-am transcris pe curat, nu de pe ciornă, ci din minte. Bineînţeles că de-a lungul timpului am ajuns în situaţia de-a nu mai memora textele în întregul lor, dar, oricum, nu exista pasaj pe care să nu-l ştiu. Dacă cineva îmi amintea începutul paragrafului, eu puteam să continui. *Deţineam, pe atunci, controlul asupra a tot ceea ce scrisesem vreodată.*

Iată însă că într-o bună zi, presat de ritmul gazetăriei, am scris primul text pe care nu l-am mai gândit cuvânt cu cuvânt. Trebuia neapărat să umplu un număr de pagini şi am recurs la fraze prefabricate – prefabricate tot de mine, în cursul redactării altor articole, sau luate, pur şi simplu, din fondul comun de formulări stereotipe ale ziariştilor – astfel încât am reuşit să termin la timp. A doua zi, însă, citind articolul în ziar, *nu l-am recunoscut.* Nu-mi aparţinea. Nu zic că nu mă exprima, fiindcă mi se mai întâmplase de multe ori să înţeleg dezamăgit că sintagmele concepute de mine cu încredere nu mă exprimă fidel. Dar de data aceasta era mai grav. Textul nu-mi aparţinea. Îl citeam mirat şi încercam să descifrez intenţiile unui autor străin. Iar când mi-aminteam cine este de fapt autorul, mi-l reprezentam ca pe un vid. Cine vorbea prin intermediul acelui text? Un duh al dicţionarelor, iscat la răsfoirea filelor pergamentoase? O voce impersonală fabricată de ţăcănitul monoton al linotipurilor? Sau vorbea ziarul însuşi, ajuns la o autonomie semiologică?

Senzaţia aceasta, odată trăită, nu m-a mai părăsit vreodată. Şi o am nu numai la recitirea textelor, ci chiar în momentul când le redactez. Simt cum stiloul alunecă pe invizibile canale săpate în hârtie şi caligrafiază cuvinte preexistente, propoziţii preexistente, fraze preexistente. Uneori intervin brutal pentru a rupe această cursivitate şi scriu „milună”, „loarfe”, „mătpân”, dar literele se reordonează singure: „lumină”, „floare”, „pământ”. Îmi este impusă în actul scrisului, de către actul scrisului, o nedorită productivitate, care mă transformă într-un simplu instrument. Aşa cum stă stiloul în mâna mea, aşa stau eu între degetele abstracte ale unui mecanism lingvistic terifiant.

Începând cu acel articol pe care a doua zi nu l-am recunoscut, nu mi-am mai învăţat pe de rost textele. Am pierdut controlul asupra a ceea ce scriu. Parcă s-a rupt un răgaz şi urmărirea atentă a centimetrilor cu care creşte sau descreşte apa s-a transformat într-o resemnare în faţa inundaţiei. Altădată îmi cunoşteam atât de bine „trecutul” de scriitor, încât, folosind un cuvânt mai deosebit, îmi aminteam de câte ori şi în ce contexte îl mai folosisem. Iar când utilizam un cuvânt în premieră, îndeplineam un întreg protocol. În primul rând, îl căutam în tot felul de dicționare sau în scrierile clasicilor pentru a-mi actualiza toate înțelesurile lui. Îi încercam sonoritatea aşa cum negustorii de altădată muşcau monedele de aur pentru a se convinge că sunt de aur. Îl asociam cu alte cuvinte ca să văd cât de disponibil se dovedeşte. Şi, în sfârşit, hotăram în ce accepţii îl voi valorifica de-a lungul timpului. Atunci devenea *al meu*. Există termeni şi construcţii gramaticale care n-au trecut acest examen, aşa cum există termeni şi construcţii gramaticale pe care încă nu le-am examinat. Dar inventarierea lor nu mai prezintă importanţă, pentru că, din clipa ruperii zăgazului, am renunţat la ceremonial. Astăzi, folosind

un cuvânt, îmi este imposibil să spun dacă l-am mai folosit vreodată sau nu. Nu-mi pasă că o expresie apare de două ori la distanță de numai câteva pagini, iar faptul că apare îl descopăr întâmplător, la recitirea textului. Când întâlnesc într-o revistă sau într-o carte ceva scris de mine, citesc cu o curiozitate capricioasă neașteptatul mesaj și mă miră că este atât de clar. Cine asigură această claritate, dacă eu mi-am pierdut autoritatea asupra textului?

– Te-am ascultat cu atenție, abținându-mă de la ironii, și trebuie să mărturisesc că experiența ta m-a făcut să mă gândesc la propria mea experiență. Spuneai că te miră claritatea textelor pe care tu însuți le-ai redactat. Este, recunosc, o senzație ciudată. Dar să știi că la fel de ciudat este și să nu-ți mai înțelegi mesajul, așa cum mi se întâmplă mie.

– Aceasta se petrece, probabil, în cazurile în care nu regăsești starea sufletească în care te-ai aflat când ai redactat un anumit text. Am mai explicat o dată acest tip de deziluzie. Este ca atunci când aplici o foaie transparentă peste un desen colorat și îl copiezi cu un creion negru. Reproduci cu minuție conturul și atâta timp cât fila străvezie se află încă deasupra modelului, iradiația de culori de dedesubt reușește să umple și formele desenate de tine. Dar când ridici foaia constați că pe suprafața ei n-a rămas decât un contur negru, sărăcăcios și jalnic. Exact așa se întâmplă în literatură dacă te afli încă sub vraja unui moment de exaltare și vrei să-l fixezi în cuvinte. Cât timp „dedesubtul" textului se află amintirea a ceea ce ai trăit, ai impresia că rândurile scrise de tine sunt pline de frenezia trăirii. Dar dacă lași să treacă un timp (sau dacă dai altcuiva să citească însemnările respective) înțelegi că nu s-a păstrat nimic din farmecul clipei.

– Faptul că un text reţine doar conturul, nu şi culoarea unei experienţe afective l-am mai avut în vedere, astfel încât nu înţeleg de ce vrei să abaţi discuţia în această direcţie.

– O abat, deoarece este o direcţie importantă. Aici se află însuşi secretul scrisului. Intuitiv sau programatic, adevăratul scriitor nici nu-şi face iluzii în legătură cu starea sufletească pe care o revarsă în text, ci manevrează astfel încât textul să provoace *cititorului* o anumită stare sufletească. Îl interesează altceva decât esenţa textului, şi anume aparenţa lui. Aparenţa este însăşi esenţa literaturii.

– Am mai auzit la tine aceste afirmaţii şi dacă le repeţi prea mult rişti să mă faci să reflectez asupra lor şi să caut contraargumente. Precizez din nou că nu la „decorarea" textului mă refeream când vorbeam despre situaţiile în care nu-mi mai înţeleg propriul mesaj, ci chiar la o pierdere a gradului de inteligibilitate.

– Fii mai inteligibil.

– Lucrurile se petrec astfel... Dar mai bine să-ţi explic întâi cum văd eu actul scrisului. Pentru mine scrisul este arta de-a explica.

– După câte mi-amintesc, atunci când am vorbit despre stilul aluziv, am căzut de acord că, pentru un scriitor, este o formă de cavalerism să vorbească explicit.

– Da, însă aproape nimeni nu respectă regula. În ceea ce mă priveşte, în timp ce scriu, fac un mare efort de asigurare a inteligibilităţii. Mă substitui cititorului (eliminând din minte eşafodajul ideologic folosit de mine pentru construirea mesajului) şi încerc să-mi dau seama ce va înţelege el. Ca să pot realiza această substituire mă străduiesc să-mi aduc aminte reacţia pe care am avut-o la primul contact cu o anumită

operă. Reconstitui în minte etapele înţelegerii şi aplic algoritmul la compunerea portretului-robot al cititorului. Parcurg un adevărat du-te-vino între mine şi el – rememorând ce am vrut să spun, uitând ce am vrut să spun, rememorând ce am vrut să spun şi aşa mai departe – pentru a rectifica progresiv textul, astfel încât să devină elocvent – în orice condiţii. Idealul meu este automobilul de teren pe care îl fabricau românii cu grija de a-l face rezistent şi utilizabil în clima capricioasă şi pe drumurile accidentate din Africa. Ca pe o pistă de probe, supun textul unor încercări îndrăcite, obligându-l să funcţioneze în toate poziţiile posibile şi imaginând obstacole greu de trecut. Dacă, dintr-o anumită perspectivă, apare o deficienţă până atunci nebănuită, o remediez imediat, fără să fac economie de energie intelectuală. Şi, de altfel, nici de energie fizică. Pentru a afla care este sensul exact al unui cuvânt popular, „mări" (prezent, de exemplu, în versurile evocatoare „şi venea, mări, venea/ cerul de-l întuneca"), am cercetat toate bibliotecile din Bucureşti şi până la urmă, nelămurindu-mă, a trebuit să renunţ la folosirea lui.

– Am putea deschide aici o paranteză ca să discutăm despre cuvintele care nu au un conţinut semantic definit...

– Am putea, dar nu deschidem. Deci, nici un preţ nu mi se pare prea mare pentru a ajunge la un text perfect explicit.

– Totuşi, o observaţie trebuie făcută. Aceste „rectificări" succesive prezintă riscul de a îndepărta pe neobservate textul de o intuiţie iniţială a configuraţiei lui. Gândeşte-te la deosebirea dintre un salt pe care îl faci spontan şi unul gândit pe „momente", cu corecturile de rigoare. Este foarte probabil că în al doilea caz ai să-ţi pierzi echilibrul şi ai să cazi.

– Şi eu am încredere în intuiţia iniţială şi de aceea mi-o şi reactualizez ori de câte ori execut o nouă schimbare, pentru a avea un etalon. Dar să ştii că exemplul cu saltul nu este cel mai potrivit, deoarece folosirea cuvintelor de către oameni reprezintă, în istoria speciei lor, o activitate mult mai recentă decât executarea de salturi. Nu ştiu dacă exprimarea prin mijloace lingvistice implică un grad de spontaneitate la fel de mare ca trecerea în fugă peste un obstacol. Cred că nu. Când vrei să compui o frază, efectuezi în prealabil o analiză gramaticală.

– Aşa procedezi poate tu, din timiditate. Dar observă cum reacţionează o femeie în autobuz când cineva, din neatenţie, o îmbrânceşte. Ai să constaţi că izbucneşte într-un torent de reproşuri şi imprecaţii, fără să stea nici o clipă pe gânduri. Iar dacă îi înregistrezi discursul şi, ajuns acasă, îl studiezi, te va surprinde elocvenţa lui. Este evident că actul vorbirii a fost deja pe deplin însuşit de oameni şi funcţionează automat, ca ridicarea mâinii la ochi în faţa unei lumini prea puternice sau ca aplecarea pe sub ramurile prea joase ale unui copac.

– Reacţia de furie împotriva cuiva care te-a îmbrâncit nu pretinde sintagme prea complexe, astfel încât nu mă miră că a intrat în rândul automatismelor. Dar să văd cât de spontană poate fi exprimarea în cuvinte a reacţiei de admiraţie faţă de opera lui Immanuel Kant...

– Nu mai am replică. Dar parţial tot trebuie să-mi dai dreptate şi să recunoşti că o schiţă fulgurantă sau măcar o tensiune prelingvistică tot îţi apar în minte, chiar şi înainte de elaborarea unui text extrem de complex. Dacă după redactare uiţi de această intuiţie iniţială şi începi să retuşezi diferite aspecte, rişti ca, aducând îmbunătăţiri izolate şi nesemnificative, să produci o gravă denaturare a sensului de bază. Ar fi

ca şi cum un pictor ar tot întări cu penelul câte un detaliu fără a mai face câţiva paşi înapoi ca să vadă tabloul în ansamblu.

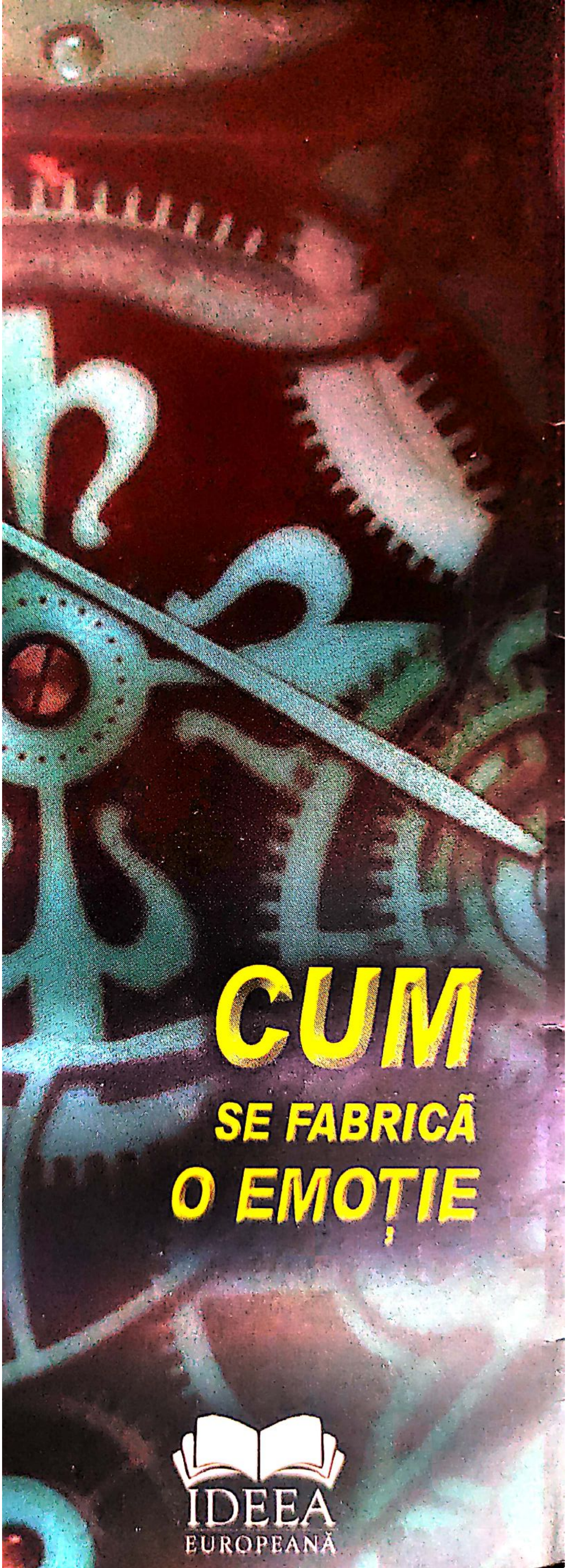
– Am spus că nu uit niciodată de „intuiţia iniţială", că, din când în când, fac... câţiva paşi înapoi ca să reinstaurez proporţiile reale şi să-i confer din nou textului calitatea de mesaj al meu (deci să-l detextualizez), dar aceasta nu înseamnă că aş putea renunţa la elaborare. În sfârşit, nu mai intru în amănunte. Vreau doar să spun că principalul scop al acestor minuţioase şi costisitoare refaceri îl constituie tocmai asigurarea unei maxime inteligibilităţi. Uneori mi se pare că lustruiesc o fereastră până devine perfect transparentă şi nu mai produce nici o distorsiune a imaginilor.

– Este o meserie onorabilă, nu trebuie să te ruşinezi.

– În schimb a ta, de sabotor al confesiunilor, nu este deloc onorabilă. Noroc că nu eşti un om, ci o ipoteză de lucru, ca şi mine, o plauzibilitate, astfel încât nu-ţi pot aplica o pedeapsă corporală. Îmi continui, deci, mărturisirea şi precizez că mulţumirea de a fi compus texte explicite nu durează niciodată prea mult. După câteva luni sau, în cazurile fericite, după câţiva ani, când îmi cad în mână prin cine ştie ce împrejurare paginile respective, descopăr că mari părţi din text s-au opacizat. Au devenit ininteligibile. Această descoperire îmi dă o stare de panică asemănătoare cu aceea pe care o ai simţind că pământul, în general solid şi stabil, începe să se cutremure. Şi culmea este că văd clar din ce cauză s-a produs opacizarea. Cum de n-am văzut la fel în momentul redactării? Nu eram tot eu? Sau poate că există ceva, o forţă obscură, sau un fel de rugină care atacă lent şi ireversibil limpezimea textelor.

În orice caz, de multe ori, noaptea, când nu pot să adorm, mă surprind încordându-mi auzul şi încercând să desluşesc foşnetul infim al procesului de opacizare. Dacă se extinde asupra tuturor manuscriselor mele? Dacă pătrunde şi în bibliotecă şi atacă operele marilor scriitori?

– Nu există decât o soluție: să-ți pui manuscrisele într-o pungă de plastic ca să le izolezi de operele marilor scriitori. Degeaba te înfurii, fiindcă peste câteva cuvinte nu voi mai exista. Şi, de altfel, nici tu, întrucât discuția noastră s-a încheiat.


CUM
SE FABRICĂ
O EMOȚIE
IDEEA
EUROPEANĂ